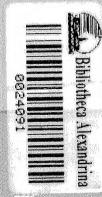
نوابغ الفكرالغرب

۱۵

2.3195





الدكتوريد مصطفى بدوي

كاراله مارف



inverted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كولردج



نوابغ الفكرالفربي

كولردج

بقام الدكتورمجد مصطفى مدوى

الطبعة الثانية



red by	COIIID	ше - (IIO Stall	ups are a	3 pp. 180	L by rec	Stelled	vers

1444/1/	479	رقم الإيداع		
ISBN	144-14-1441-4	الترقيم الدولي		
	\ /AV /\\			

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

سر: دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج.م.ع.

فهرس

صفحة										
٧	•	•	·	•	•	•	•	•	•	مقدمة
٩	•	•	٠	•	·		·		·	حياته
40	•				•	•			•	مذهبه
40	•	·	gs- VA	•	•		•	•	•	الناقد
40		دِج	حتی کولر	'دبی -	النقد الأ	تطور	ذة في	ا _ نب	ļ	
۳٥	•							ر ۔ ک		
٥٣	. "	•	•		•		جي	قد المه	_ الذ	1
70				• *		•	عر.	هية الش	h_	۲
70	•	•		ية .	ة الشعر	والحقيق	شعری	وقف ال	11_	٣
Y0	•	•	•		•		بخلاق	لنعر والأ	네_	٤
٧٩	•	••	•		•	•	تيال	لرية الخ	ــ نف	٥
97	•	•	•	•	•	: 0	لمضمونا	سُكل وا	레	٦
40	•	•	•		•	می	نمظ والم	<u>ــ</u> الله	1	
41	•				•	وسيقى	زن والم	ــ الو	ں	
1.4	•	•		بزی	الإنجا	الأدبى	والنقد	كولردج	· '	V
1.4	•	•		•	•	•	•	•	•	الفيلسوف
111				•	•	قا .	يتافيز يا	نطق والم	ــ الد	١
174	•	•			•		•	بين.	<u>_ الد</u>	Y
144	•		•		•	•		خلاق		
140	•	•	•	•	•	•		سياسة	ـــ الــ	٤

صفحة										
160		٠.	•	٠	·	•	·		بىوص مختارة .	نه
124	•		•	. ä	للقصيد ن	الشعر و	. فلسنى ا	ريف	×"— \	
108	•		•	حرية	رية الش	ں العبق	خصائص	حدى	-1- Y	
101	٠		•	•	•		والتوهم	لحيال	1_ 4	
101	•	•							-1 _	
17.		•	•				الإيهام	ظرية	i _ o	
177	•	•				شعرية	القدرة ال	لائل	٦ _ د	
14.		•		•	•	الراثع	، لاشعر ا	حياران	~- V	
177			ن وآثاره	ر الوزد	_ مصد	النثر ـ	لمعر ولغة	غة النا	J V	
141	•		•	بان .	ة والإنس	، الطبيع	بيط بين	فمن وس	JI _ 4	
١٨٨٠	•	•					والفهم	عقل و	11-1.	
144	•					•	العملي	عقل ا	11-11	
192		. (المطلق)	والأنا	التجريبي	رالأنا	الدين والدين	فلسفة	II _ 1 Y	
7.4		•	•		•		والدين	لعقل .	11-14	
7.7	•						والسياسة			

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مقدمة

يقول جورج سنتسبرى في مؤلفه الضخم « تاريخ النقد والذوق الأدبى في أوربا »: إن أعظم النقاد الذين ظهروا حتى عصره ثلاثة : أرسطو ولونجينس. وكواردج. وقد يكون سنتسبرى متحيزاً إلى حد ما لكواردج في قوله هذا ، ومع ذلك فهو يمثل الرأى العام الإنجليزي في هذا الناقد الكبير . حقاً قد يعترض بعض الكتاب الإنجليز على تقييم كولردج لهذا العمل الأدبى أو ذاك، وقد يخالفونه في هذه النظرية أو تلك ، غير أنه قل من يوجد بين الإنجليز من يعارض رأى سنتسبرى معارضة جادة . لقد وصف المؤرخ الناقد آرثر سيمونز مثلا في بداية هذا القرن كتاب كواردج الشهير «سيرة أدبية » قائلا « إنه أعظم كتاب في النقد الأدبى باللغة الإنجليزية . » ولقد حدثت أحداث وقامت ثورات في الذوق الأدبى في إنجلترا منذ ذلك التاريخ . وثار الناس على المذهب الرومانتيكي في الأدبوفي النقد ، ودعوا إلى العودة إلى ضرب جديد من الكلاسيكية ، بل حاول بعضهم على نحو من الأنحاء أن يحقق في إنتاجه هذه الكلاسيكية، أو ما كان يظن أنه الكلاسيكية. ومع ذلك فقد صمد كولردج الناقد أمام هذه التقلبات والتغيرات في الذوق والحساسية ، وحافظ على مكانته السامية في عالم النقد ، ولا يزال النقاد المحدثون يعتبرونه من أهم النقاد الإنجار ، إن لم يكن أهمهم جميعاً .

ولم يقتصر حماس النقاد ورجال الفكر المحدثين على كولردج الناقد ، وإنما أخذوا يهتمون اهتهاماً متزايداً بفلسفته ، وبالدور الذى قام به فى تطور الفكر الإنجليزى بوجه عام . فاعتبره البعض الذين يؤهنون بالفلسفة المثالية فيلسوفاً مثالياً كبيراً ، وزعم البعض الآخر من أتباع الوضعية المنطقية أنه أول من أثار الاهتهام باللغة ودعا إلى تحليلها تحليلا فلسفياً . أما المولعون بالوجودية فقد

وجدوا بدورهم فيه فيلسوفاً وجودياً سابقاً لكيركجارد ، بنيا ذهب البعض إلى أنه من رواد علم النفس وأنه اكتشف الكتابر من الحفائق عن عالم العلومي .

ونحن لا نقر هؤلاء الكتاب عنى ما منه لفلسفة كوأردج . - فأ لق.. لعب كولردج دوراً خطيراً فى تطور الفكر الإنجليزى ، دوراً حاولنا أن نلخصه فى بعض المواضع بهذا الكتاب . إلا أن كولردج فى نظرنا ليس فيلسوفاً بقدر ما هو ناقد ، وهذا هو ما حاولنا أن نبينه فى صفحات هذا الكتاب . إن الشيء الذى يجب أن نهتم به بوجه خاص هو نقده ، لأننا لا شك سنفيد كثيراً من هذا النقد . فالكثير من المبادئ النقدية التي أتى بها كولردج لا يوجد لها مثيل فى تراثنا النقدى العربى ، ونخص بالذكر من هذه المبادئ مبدأ الوحدة العضوية لعمل الفي الذى قد يعيننا كثيراً فى كتاباتنا النقدية والإبداعية إن نحن فهمناه أسس فلسفية ، لذا كان علينا أن نعرض بإيجاز لفلسفة كولردج على الرغم مما فيها من غموض وصعوبة سيدركهما القارئ بنفسه ، وذلك حتى تتضح لنا بعض الخطوط الرئيسية فى هذه الفلسفة فيزيد فهمنا لنقده وللأسس التي يقوم عليها هذا النقد .

ولماننا قد وفقنا في توضيح بعض ما غمض من آراء هذا الكاتب الهام ، وفي عرضها عرضاً قد يفيد منه القارئ العربي .

الإسكندرية ١٩٥٨

محمد مصطفى بدوى

حياته

لم تكن حياة كولردج حافلة بالأحداث المثيرة ، إلا أن ما فيها من أحداث كان له عميق الأثر في نفسه وفي تطوره الفكرى والروحيي .

ولد صمویل تیلور کولردج فی ۲۱ أکتوبر ۱۷۷۲ فی قریة أتری سنت ميرى بمقاطعة ديڤون بانجلترا. وكان أبوه قسيس هذه القرية وناظر مدرستها رجلا على قسط من العلم والاطلاع ، وإن كانت بعض تصرفاته تنم على شيء من السذاجة أحياناً . أما أمه فهي على حد قوله لم يكن لها تأثير كبير في تكوين شخصيته . وقد ظهرت بشائر موهبته في طفولته المبكرة : إذ كان عزوفاً عن اللعب ، ميالا إلى الانطواء على نفسه وإلى القراءة لا سيما قراءة قصص ألف ليلة وليلة ، محباً للاستطلاع وللتأمل والتفكير والأحلام . وقد عكف والده على تعليمه بالبيت ، وكان ذلك مصدر غبطة كبيرة له لأن صمويل كان أنجب أبنائه مع أنه كان أصغرهم سناً . ثم مات والده وهو في التاسعة من عمره . وفي العاشرة أرسل إلى لندن لكي يلتحق بإحدى مدارسها الشهيرة . وهناك نشأت بينه وبين أحد زملائه تشارلز لام (الذي قدر له أن يصبح مثل كواردج من كتاب إنجلترا البارزين) صداقة متينة دامت العمر كله . وقد خلف لنا لام مقالا ينعى فيه موت كواردج ، ويستعيد فيه ذكريات الماضي ، فيصف لنا شخصية هذا الرجل العبقري وهو لا يزال بعد تلميذاً بهذه المدرسة شاعراً واسع الاطلاع مفكراً يحاول سبر أغوار الدين وأسرار الفلسفة والميتافيزيقا . واستمرت دراسة كواردج في هذا المعهد بدون انقطاع ، اللهم إلا من فترة وجيزة طرأت له فيها نزوة الاشتغال صبيّ حذّاء ولكن سرعان ما شفاه منها معلمه بالمدرسة . وفي سن التاسعة عشر ، بعد أن أتم دراسته بالمدرسة ، التحق بجامعة كمبردج ليدرس اللاهوت بقصد أن يصبح قسيساً. وفي كمبردج قضى وقتاً صاخباً باللهو والعبث ، إلا أنه أيضاً

درس فيها الرياضة والآداب الكلاسيكية ، وقام بقراءة واسعة هائلة وإن لم تكن بالقراءة المنظمة . وعرف عنه ولعه بالنقاش والجدل مع زملائه فكانت غرفته بالكلية ملتق أصدقائه المحبين للجدل . وإبان إقامته في كمبردج ظهر اهتمامه بالكلية ملتق أصدقائه المحبين للجدل . وإبان إقامته في كمبردج ظهر اهتمامه بالسياسة وبالتطورات السياسية في تلك الفترة العصيبة من تاريخ أوربا – عصر الثورة الفرنسية ، وكان كولردج في ذلك الوقت ممن يناهضون فكرة إعلان الحرب على فرنسا .

وفجأة فى أواخر عام ١٧٩٣ هجر كولردج الجامعة ورحل إلى لندن وليس لديه من المال ما يكفى لسد رمقه . فاضطرته الفاقة إلى الالتحاق بالجيش تحت اسم مستعار ، واشتغل جنديا ومكث فى الجيش أربعة أشهر لم يفد منها سواء من الناحية البدنية أم من ناحية التدريب والنظام وضبط النفس ، وإنما كان خلالها كسولا مهملافى واجباته جاهلا بفنون الفروسية . ولا يزال الدافع الذى حدا بكولردج إلى هذه المخاطرة الغريبة سرا من الأسرار . فيقول البعض إنه اضطر إلى مغادرة مبردج لأنه أصيب بنوبة من نوبات اليأس نتيجة استدانته مبلغاً كبيراً من المال لم يكن فى مقدوره سداده . ويقول البعض الآخر إنه لم يستطع المضى فى دراسته بكمبردج لأنه منى بالفشل فى غرامه الأول . ومهما كان السبب فقد دراسته بكمبردج لأنه منى بالفشل فى غرامه الأول . ومهما كان السبب فقد توسط أخوه الأكبر لدى السلطات حتى سمحت له بالخروج من الجيش فى بداية عام ١٧٩٤ .

عاد كولردج إذن إلى كمبردج وإلى الدراسة والتحصيل. ولكنه حدث أن سافر إلى أكسفورد في يونيو من هذا العام في زيارة قصيرة لأحد أصدقائه الذين تخرجوا من نفس المدرسة ، فتعرف على روبرت صدى (الذي قدر له أيضاً أن يصبح من كتاب إنجلترا وشعرائها) وكان طالباً بجامعة أكسفورد حينئذ ، فكان لهذه المقابلة بينهما أثر حاسم في حياة كولردج. لقد نشأت الصداقة بينهما في التو ، ودعاه صدى لزيارته في مدينة برستول أثناء العطلة الصيفية وفي بريستول عرفه على أخت خطيبته ، «ساره فريكر » التي قدر لها أن تصبح زوج كولردج

فها بعد ، وكان صـذى يشبه كواردج فى أنه التحق بالجامعة لدراسة اللاهوت لكى يصبح قسيساً ، غير أن قراءته للمؤرخ الإنجليزي الشاك جبون زعزعت عقيدته الدينية . كذلك كان يؤمن بالمبادئ الجمهورية الثورية في السياسة ، كما كان مغرماً بأعمال روسو و بآلام فرتر لجوته . وأغلب الظن أن صذى هو الذى أوحى إلى كولردج بفكرة البنتيسقراطية Pantisocracy فقد صادف أن قرأ صذى إحدى قصائد الشاعر الإنجليزي كولى التي يحلم فيها باعتزال الحياة الاجتماعية وبالمعيشة وسط الكتب فقط في كوخ ناء بأمريكا ، فتحمس لهذه القصيدة وتمنى لو أمكنه تحقيق هذا الحلم الجميل . وسواء أكان مصدر هذه الفكرة هو صدى أم كولردج فقد تحمس كلاهما للفكرة حماساً بالغاً ، ولا سيما كولردج الذي أطلق عليها اسمها اليوناني هذا ، وتصور أن تحقيقها أمر هين ، فقد قرأً كتاب « العدالة , السياسية » للفيلسوف الإنجليزي وليم جدوين ، فاقتنع بأنه من الممكن أن يصبح الإنسان كاملا. وأخذ الصديقان يدعوان إلى الفكرة ، ويحاولان ضم أصدقائهما إليهما . ويصف أحدهم ــ توماس بول ــ تفاصيل المشروع في خطاب إلى صديق ، فيقول : إنهم كانوا ينوون أن يذهبوا في جماعة تتألف من اثنى عشر رجلا واثنتى عشرة امرأة، يعرف كل منهم طبع الآخر جيد المعرفة ، ويرحلوا إلى أمريكا حيث يقيمون مجتمعهم المثالى أو مدينتهم الفاضلة . وقرروا أنه يكني لسد حاجاتهم جميعاً أن يعمل الرجال في فلاحة الأرض ساعتين أو ثلاث ساعات كل يوم على الأكثر ، وأن يصرفوا وقت فراغهم أى ما تبقى من اليوم بعد هذه الساعات الثلاث في القراءة والدراسة والجدل وفي تعليم أولادهم . وكان النساء سيقمن بتربية الأطفال وبالأعمال الأخرى التي تتناسب مع تكويبهن . إلا أنهن أيضاً كن سينفقن جل وقتهن في تنمية عقولهن بالدرس والتحصيل. ويمكننا أن نصف البنتسقراطية بالإجمال بأنها نظام اجتماعي مثالى قائم على فكرة المساواة التامة وإنكار الملكية الفردية وتقديس الحياة الفكرية وحرية الرأى والعقيدة .

ولماكان من المقرر أن ترحل الجماعة في إبريل من العام القادم لذا خ كولردج «ساره » بقصد الزواج منها والرحيل، عها إلى أمر يكا . وفي سبتمبر ع عاد كولردج إلى كمبردج وهناك ذاع نبأ مشروع البنتيسقراطية فحاول أس أن يثنيه عن عزمه بلاجدوى وغادر كولردج الجامعة بلا عودة . وكانت مش الكبرى هي كيفية جمع المال اللازم لتنفيذ المشروع . فباع بعض قصائده ا الناشرين نظير مبلغ زهيد ، وبدأ يلتي المحاضرات العامة في شتى الموضوعا. واكن لم يلبثأن أخذ حماسه للمشروع يخبو شيئاً فشيئاً لأسباب عدة ، منم تبين أن صدى بدأ يحيد عن مبادئ البنتيسقراطية الأصلية إذ أعرب عن , في اصطحاب خادم معه ، وفي ذلك تناقض مع فكرة العدالة والمساواة الم التي تنص عليها المباديء. كذلك عزم صدى على اصطحاب أمه ، ولم . كواردج فكرة أخذ الأمهات معهم لأنهن لا شك سيفسدن عقول الص بخزعبلات الدين ، وسيكون تأثيرهن منافياً لتعاليم الآباء التي ترمى إلى ت الأطفال تربية عقلية بحتة . ثم أدخلت بعض التعديلات على المشروع : أقنع أحد أصدقاء صدى كواردج بأنه من الأصوب أن يجر بوا هذا المجتمع ١، فى إنجلترا قبل أن يرحلوا إلى أمريكا . واتفقت الجماعة على شراء مزرعة مقاطعة ويلز ، وعلى إدارتها على أسس تعاونية باعتبار أن ذلك خطوة أولح سبيل تحقيق البنتيسقراطية . واكن ما لبث أن دب الحلاف بين كولر وصدى. فقد علم كواردج أن صديقه ينوى إباحة الملكية الفردية في مجتم المثالى ، بل إنه قد وعد عمه بالعودة إلى الدراسة بالحامعة نظير معونة مادية يعا عمه له . وهكذا تبدد هذا الحلم الجميل ، وانتهت الصداقة بين كواردج وصد: تلك الصداقة التي أدت إلى هجرة كولردج لدراسته الحامعية وإلى زواجه ساره فريكر التي لم يكن يحبها وإنما اضطر إلى الزواج منها بدافع الشرف فحســ بعد ذلك أخذ كولردج يلتي المحاضرات العايدة في السياسة مدافعاً عن الجويا الدستورية . كما أنه اشتغل واعظاً دينياً يدعو إلى مبدأ التوحيد في المسي بدلا من مبدأ الثالوث . وفي عام ١٧٩٦ أصدر مجلة ثقافية سياسية باسم « الحارس» كان يحررها برمتها تقريباً بنفسه ، ولذلك فلم تعمر طويلا ولم يصدر منها سوى عشرة أعداد .

ولعل أهم حدث في حياة كواردج في ذلك الوقت هو مقابلته للشاعر الشهير وليم وردزورتُ ونشأة الصداقة بينهما. لقد كانت صداقة فريدة من نوعها. فقد استأجر وردزورث بيتاً على بعد ثلاثة أميال من القرية التي كان يقيم فيها كولردج ، ولم تمض أيام على انتقال وردزورث وأخته سوروثى إلى بيتهما الحديد حتى كان كولردج يمضى معظم وقته معهما في هذا البيت. إلا أن عوزه وفاقته نغصا عليه حياته بعض الوقت ، واضطراه إلى مراسلة الصحف أحياناً ، وإلى التفكير في مشروعات عدة لم تسفر للأسف عن شيء. وعلى العموم لم يتمكن كولردج من المعيشة إلا بمساعدة بعض أصدقائه الذين قرروا فها بيهم أن يتبرع له كل منهم بمبلغ خمسة جنيهات في العام. ومع ذلك فقد اضطر في نهاية الأمر إلى قبول وظيفة واعظ ديني يدعو إلى المذهب التوحيدي . وذهب فعلا إلى إحدى القرى لإلقاء خطبة تحت الاختبار ، إلا أن أحد المعجبين به الأثرياء توماس ودجود انتشله من هذا المصير ، إذ وقف عليه في يناير ١٧٩٨ بالتعاون مع أخيه ، مبلغ ماثة وخمسين جنيها في العام طيلة حياته ، طالما هما في حالة مادية تسمح لهما بذلك ، واشترطا عليه فقط أن يتفرغ للحياة الأدبية عامة ولكتابة الشعر ودراسة الفلسفة. فقضى كواردج هذا العام في صحبة وردزورث وشقيقته النابهة ، ينظم الشعر ويتناقش معهما في شتى المسائل الأدبية . وقبه تغيرت آراء كولردج السياسية تغيراً كبيراً أثناء هذا العام ، فلم يعد يناصر الثورة الفرنسية واو أنه لم يتحول إلى صف الحكومة الإنجليزية ولم يدافع عن سياسة الحرب ضد فرنسا. وفي أثناء هذا العام أيضاً (أي بين ١٧٩٧ و ١٧٩٨) كتب كولردج أجود شعره على الإطلاق مثل قصائد «كوبلاخان» و «الملاح العتيق» و «كريستابل» . وفي عام ۱۷۹۸ أصدر كولردج بالتعاون مع وردزورث ديوانهما

المشهور «مقطوعات قصصية غنائية» — ذلك الديوان الذى لعب دوراً خطيراً في تطور الشعر الإنجليزي ، مع أنه لم يصب نجاحاً في بادئ الأمر ، وإنما قو بل بالتهكم والسخرية . وكان الغرض المباشر من نشر هذا الديوان جمع ما ما يكفي من المال للذهاب في رحلة إلى ألمانيا .

رحل كولردج إلى ألمانيا في سبتمبر ١٧٩٨ ومعه وردزورث وشقيقته . وكان يرمى إلى تعلم اللغة الألمانية ودراسة الأدب الألمانى ، بينما كان قصد وردزورث وشقيقته زيارة معالم ألمانيا . لذلك افترقا عند واتسبورج ، وتوجه كولردج إلى مدينة جوتنجن، فالتحق بجامعتها وظل فيها عدة أشهر يدرس اللغويات، ويتردد على محاضرات الأستاذ « بلومنباخ » في علم الفسيولوجيا . كما أنه بدأ في ذلك الوقت في قراءة أعمال الفيلسوف الألماني كنط، ولو أنه لم يهتم بدراسة الميتافيزيقا والفلسفة بوجه خاص حينتذ . كذلك أخذ كولردج يجمع المادة اللازمة لوضع كتاب غن الأديب الفيلسوف ليسنج . ثم عاد كولردج إلى إنجلترا في يوليو ١٧٩٩ مثقلا بالديون ، بعد أن أنفق مالا كثيراً أثناء رحلته ، ولا سما في شراء الكتب الفاسفية التي كان يزمع دراستها بعد عودته. وبدلا من أن يستقر إلى تأليف کتابه عن لیسنج حتی یتمکن من سداد دیونه ، کما کان ینوی ، نجده ینصرف كلية إلى دراسة الفلسفة ، ودراسة سبينوزا بوجه خاص . ثم بلغه نبأ كاذب عن مرض صديقه الشاعر وردزورث ، فعقد عزمه على زيارته في التو في منطقة البحيرات بشمال إنجلترا فقد اتخذ وردزورث مقامه فيها بعد عودته من ألمانيا . فقضى بعض الوقت مع وردزورث وشقيقته يجولون فى أنحاء هذه المنطقة الجميلة . وفى بيت وردزورث قابل كواردج « ساره هتشنشون » أخت خطيبة وردزورث ، وسرعان ما وقع فى غرامها ، واستمر حبه اليائس لها يعذبه سنين طويلة . ولما كان لزاماً عليه أن يحصل على المال لسداد ديونه انجرف أخيراً في ميدان الصحافة، فذهب إلى لندن واشتغل بتحرير المقال الإفتتاحي في صحيفة A Morning Post في ديسمبر ١٧٩٩ وكانت صحيفة متحررة تناهض الحكومة الإنجليزية وسياسة الحرب، كما كانت تناهض أتباع فرنسا. وكانت مقالاته جميعاً تلور حول السياسة الحارجية. ثم سم كولردج حياة الصحافة وقرر اعتزالها في مارس، ١٨٠٠. لقد كان يأمل أن يوفق بين عمل الصحافة بعد الظهر وبين إنتاجه الأدبى في الصباح، ولكنه تبين له استحالة هذا التوفيق، فغادر لندن، وبدلا من أن يكتب مؤلفه عن ليسنج اتفق مع إحدى دور النشر على ترجمة مسرحيات «فللنشتين» للشاعر الألماني شيلر. فترجم مسرحيتين منها غير أنه لم يتمكن أبداً من ترجمة المسرحية الثالثة والأخيرة، ولا من كتابة المقال النقدى عن شيلر الدى وعد الناشر بكتابته. وفي صيف ١٨٠٠ قرر كولردج الانتقال إلى منطقة البحيرات لكي يكون على مقربة من وردزورث.

وبعد انتقال كولردج إلى الشهال عادت العلاقة بينه وبين وردزورث إلى ما كانت عليه حينًا كان وردزورث يقطن بالقرب منه ، فكانا يقضيان جل وقتهما معا، يتناقشان في شتى الموضوعات ، ويتبادلان الآراء في الشعر والنقد . وكانا يقطعان مسافات طويلة مشيا على الأقدام ، ويجولان فى أنحاء هذا الإقليم الطبيعي الجميل ، ويتعرضان للبرد والصقيع والمطر . ولم يكن مناخ هذه المنطقة الرطب يلائم صحة كولردج ، لأنه كان يعانى من بعض آلام الروماتزم . لذلك لم ينصرم عام ١٨٠٠ حتى تدهورت صحته، ومرض بالديسنتاريا، وتورمت ركبتاه وأصابعه ، ولازمه المرض طوال عام ١٨٠١ تقريباً . وفي أثناء هذا المرض بدأ كولردج يتعاطى الأفيون لتسكين الألم الذي كان يعانيه . لقد قرأ في إحدى المجلات الطبية عن تأثير هذا المحار في المرض الذي كان يشكو منه ، فقرر في الحال أن يجرب هذا الدواء الجديد ، فكان تأثيره على حد قوله تأثير السحر أو المعجزات . غير أن تأثير هذا المخدر للأسف يتضاءل بالاستعمال فوجد كولردج نفسه يزيد من كمية الجرعة بالتدريج كل يوم حتى أصبح بمضى الوقت مدمناً لا يستطيع أن يستغنى عنه . وكثيراً ما دافع كولردج عن نفسه ضد من كانوا يتهمونه بضعف الحلق ويعيبون عليه عاداته السيئة ، قائلا

إنه لم ينشد الأفيون سعياً وراء الملذات الحسية ، بل تلافياً للألم الحاد الذي كان يؤرقه ويقض مضجعه . ولم يجعل كولردج من تعاطيه للأفيون سراً من الأسرار . وإنماكان يعلم ذلك عنه منذ البداية بعض أصدقائه المقربين إليه .

ولم يكن تعاطى الأفيون الوسيلة الوحيدة التي بلمأ إليها كولردج لمقاومة آلام المرض. وإنما عمد إلى الاستبطان والتفكير الفلسني في المشكلات العويصة ، فوجد لهذا الضرب من النشاط الفكرى تأثيراً في نفسه يحكى تأثير المخدر . لقد دفعه ألمه إلى محاولة استكهان طبيعة الألم السيكولوجية ، فيقول: « إنني أحتمل الألم بالشجاعة والصبر اللذين تتميز بهما المرأة. ولقد أصبحت أجابهه وأتأمل وجهه بهدوء وبرباطة جأش ــ إن جاز هذا التعبير ــ وأسأله عن كنهه ومصدره . » . ويكتب إلى أصدقائه قائلا إنه تشعله الآن القضايا الميتافيزيقية معظم الوقت ، وإنه لم يعد يقنع بالفلسفة التقايدية القائمة على أساس مذهب لوك، كما أنه قضي على مذهب ديفيد هارتلي (ذلك الفيلسوف السيكولوجي الذي ذاع صيته في القرن الثامن عشر في إنجلترا وكانت له أهمية كبرى في ذلك الوقِت مع أنه قلما يذكر اسمه الآن)، وتخلص من الحتمية التي يؤدي إليها هذا المذهب. فلم يعد يعتبر قانون تداعى المعانى أساس التفكير الإنساني كما يؤمن هارتلي. ونجد كواردج في هذه المرحلة من تطوره يقرأ للمتصوف جيوردانو برونو وتزداد معرفته بأعمال كنط . ووسط هذا الاهتمام المتزايد بالفلسفة وبالتفكير المجرد يدرك كواردج تماماً النزاع القائم في نفسه بين الرغبة في التفلسف وبين نداء الشعر، ويأمل ألا تقتل الفلسفة الشعر في نفسه . غير أن صحته تستمر في التدهور وحالته النفسية تزداد سوءاً، فنجده يهاجم الأوضاع الاجتماعية في إنجلترا لأن الأديب فيها لا يستطيع أن يحصل على لقمة العيش بدون أن يسيء استعمال مواهبه ويضيعها. وتراه حائراً تخامره فكرة الهجرة إلى أمريكا مرة أخربي ، وتراوده أحياناً فكرة الرحيل إلى جنوب أوربا بغية الدفء والمناخ الذي يلائم صحته .

ولعل أهم ما حدث لكولردج عام ١٨٠١ بالإضافة إلى مرضه هو تيقنه من فشل حياته الزوجية . لقد كتب إلى صدى يقول : « أما عن ساره فواأسفاه . إن مزاجينا لا يتفقان . . . سأظل آمل أن النهاية ستكون سعيدة ! . . . ولكن إذا استمر عدم الوفاق بيننا وزاد حدة وعنفاً (الشيء الذي سيحدث بلا شك إذا قدر له أن يستمر) فحينتا يكون انفصالي عنها أفضل لها ولأطفالي من أن تصبح أرملة ويصبح أولادي يتامى لقد قتلت موضوع الزواج بالتفكير المتأنى الدقيق ، فآمنت إيماناً عميقاً بأن رباط الزواج شيء لا يصح حله. » ولا نستطيع أن نجزم بالأسباب التي أدت بكولردج إلى هذه الكارثة في حياته الزوجية . أهو غرامه بساره هتشنسون ؟ أم هو مزاج زوجه الصعب وغيرتها من دوروثي وردزورث ،أخت الشاعر التي كانت تفوقها ذكاء وشخصية ؟ لقد كانت مسز كولردج امرأة عادية ، ولا شك أنه خاب ظها في كولردج لأنه لم يصب النجاح السريع البارز الذي كانت تتوقعه له لضيق أفقها ولما لها من عقلية دنيوية ونظرة مادية . هذا فضلا عن أنها كانت تعتقد أن مظهر زوجها كان كثيراً ما يدعو إلى الضحك لأنه كان مهملا في ثيابه . ولم تكن لتستطيع أن تتعاطف معه في نشاطه الفكرى أو أن تدرك قيمة التفكير الفلسفي العميق الذي كان يستغرق زوجها . ولقد قالت عنها دوروثي وردزورث أن العيب الجوهري في شخصيتها هو حاجتها إلى الحساسية الكافية لأنن تجلب السعادة إلى رجل مثل كولردج .

تغيب كولردج عن بيته وأسرته عدة أشهر (منذ نوفمبر ١٨٠١ حتى مارس ١٨٠١). قضى معظمها فى مدينة لندنوفى التنقل من بلد إلى آخر. وحيبًا عاد إلى زوجه فى مارس بدأ النزاع والشقاق بينهما من جديد، وعاوده شقاؤه وضاعت آماله فى حياته الزوجية إلى الأبد. وفى الشهر التالى لعودته بكتب كولردج إحدى قصائده الكبرى «نشيد الكآبة» يتعى فيها فقدانه القدرة على التمتع بجمال الطبيعة وسمحرها، وفقدانه روح الحيال الحلاق، ويقول فيها إن عزاءه الوحيد

الآن أصبح في التفكير المجرد وسبر أغوار المسائل الميتافيزيقية العويصة . وبعد فترة قصيرة من الهدوء والاستتباب في حياته الزوجية قرر أن يرافق توماس ودجود (صديقه اللرى الذي وقف عليه مبلغ مائة وخمسين جنيها في العام) في رحلة دامت بضعة أسابيع كان يكتب فيها إلى زوجه خطابات لا تخلو من العطف والمودة ، ولو أن بعض هذه الخطابات لم تؤد إلى تحسين العلاقة بينهما . لقد كان منهمكا فيها بتحليل مشاعره ، بحيث إنه ما طرأ بباله أبداً أن يكون لكلامه وقع ثقيل على أذنها أو تأثير عكس ماكان يرمى إليه . فنجده مثلا يقول لها في أحد خطاباته : «سامحيني يا عزيزتي ساره فالله يعلم أنني أقولها بدون أي رغبة الحي في جرح مشاعرك وبدون أي إحساس بالغرور عندي . سامحيني إذا قلت لك إنك أدنى مني نوعاً وكما في الخبرات والجنس وفي المواهب الطبيعية العاطفية والعقلية . والملك فمن الحمق أن تتوقعي مني أن أرى الأشياء من خلال عينيك فأطرد أصدقائي من قلبي . واكنه ليس من الحمق أن يكون لي أنا الحق في أن فاطرد أصدقائي من قلبي . واكنه ليس من الحمق أن يكون لي أنا الحق في أن فرق بظرى جديرون بحي وأن تحاولي أن تحسني معاملتهم . »

وقضى كولردج معظم عام ١٨٠٣ هائماً على وجهه فى إنجلترا متنقلا من بيته فى الشهال إلى بيت صديقه الثرى ودجود وإلى مدينة لندن . وفى لندن صادف نجاحاً اجتماعياً رائماً . فقد كانت طلاقته وموهبته الكلامية وحيويته من الأمور التي جعلت الناس تتسارع إلى دعوته إلى حفلاتهم واجتماعاتهم . ويقول عنه أحد الذين عرفوه فى هذه المرحلة من حياته «إن الدعوات تنهمر عليه إلى الذهاب إلى الحفلات - كما تنهمر على المغنى - لكى يطرب المدعوين بموهبته . » وفى ربيع الحفلات - كما تنهمر على المغنى - لكى يطرب المدعوين بموهبته . » وفى ربيع المحمد عاد كولردج إلى بيته وزوجه فعاد إليه مرضه وألزمه الفراش خمسة أشهر . ويبدو أنه هجر الشعر أو أن الشعر هجره فى هذه الفترة ، فنجده يكتب إلى أصدقائه قائلا: « لقد فطمت نفسى تماماً من عادة كتابة الشعر . . . بل أصبحت أجد تأليفه عملية شاقة مؤلة . » وعكف على دراسة الفاسفة ، وكان

غرضه الأسمى كما يقول هو أن يدحض حجج المدرسة التجريبية من هوبز ولوك إلى هيوم، وأن يهدم مدرسة تداعى المعانى من أساسها . وكان أعز أمل لديه أن يدون مذهبه الفلسنى فى مجلد ضخم . لقد كان يخشى ألا يتمكن من فعل ذلك وكان محقاً فى مخاوفه لأنه لم يقدر له أن يدونه حتى مماته . وفى هده الفترة أيضاً نجده يفكر فى القيام بوضع مؤلفات عدة فى الأدب وفى غير الأدب . فيكتب إلى صدى يقترح عليه أن يتعاونا على تأليف تاريخ ثقافى لإنجلترا ، عبارة عن موسوعة فى تاريخ المعرفة بشتى فروعها فى إنجلترا . فلم تغب عن صدى استحالة تنفيذ هذا المشروع ، لا سيا وأنه كان يتحتم على كولردج وفق هذا المشروع أن يضع بمفرده مجلدات عديدة! وصدى كان أدرى الناس بطبيعة كولردج وعدم قدرته على تنفيذ المشروعات . وغنى عن الذكر أن مشروع كولردج هذا لم يسفر عن شى ء .

ولم تتحسن صحة كولردج كما كان يأمل ، فعقد العزم على الرحيل إلى جنوب أوربا . ولم يكن أمامه مجال كبير لاختيار البلد التى يسافر إليها بسبب حروب نابليون فقرر الدهاب إلى جزيرة مالطه ، وكانت لا تزال تابعة لبريطانيا فى ذلك الوقت . ومنذ بداية مرضه حتى الآن لم يتوقف كولردج جدياً عن تعاطى الأفيون ، فنجده يطلب من صديق له فى أحد خطاباته أن يحضر معه كمية وافرة من الأفيون لكى يأخذها معه إلى مالطة . وتمكن كولردج من الحصول على قرض من الأفيون لكى يأخذها معه إلى مالطة . وتمكن كولردج من الحصول على قرض من بعض أصدقائه لكى يسد به ديون زوجه و يجهز نفسه للرحلة . ثم حصل على خطابات توصية وتقديم إلى حاكم مالطه ، ورحل إلى الجزيرة فى ربيع عام ١٨٠٤ تاركاً توسية والسنوى لزوجه لكى تنفق منه أثناء غيابه عن وطنه .

واستطاع كواردج بفضل حديثه الشيق ومواهبه العقلية أن يحظى على إعجاب حاكم مالطه ، فمنحه إحدى الوظائف الحكومية بها . غير أن القيام بعمل منظم لم يكن يلائم طبيعة كولردج ، ولذلك لم ينصرم عام ١٨٠٤ إلا وهو متبرم عياته في مالطة متحرق شوقاً إلى العودة إلى وطنه مع أنه لم تكن لديه أية فكرة

واضحة عما كان سيصنعه عند عودته . ولا شك أن حياته الزوجية الفاشلة كانت من العوامل الني دفعته إلى هذا المنفى الذي اختاره بمحض إرادته ، إذ يكتب إلى زوجه قائلا: « يا إلهي ! لو لم يكن ذلك الذي يعلمه كلانا جيد العلم هو مصيرنا المحتوم لفضلت بكل سرور أن أبتى في إنجلترا وأحيا حياة لا تتوفر فيها سوى الضرورات » . ولم يتمكن كولردج من إتمام أى إنتاج أدبى أثناء إقامته بمالطه . ومع ذلك فقد كان يلجأ دائماً إلى تدوين أفكاره وخواطره في مذكراته التي تشغل مجلدات عديدة ، والتي لم يبيدأ نشرها إلا عام ١٩٥٧ بفضل جهود الأستاذة الكندية كاثلين كو برن . وحينما أعوب كولودج إلى حاكم مالطه عن رغبته في اعتزال وظيفته أخيراً لم يتمكن الحاكم من إخلاء ظرفه إلا بعد أن عاد من يحل محله، وقد استغرق ذلك ملاة طويلة بسبب الحرب. هذا فضلا عن أنه اضطرإلى العودة إلى إنجلترا عن طريق إيطاليا فاستغرقت رحلته وقتاً أطول بكثير مماكان يتوبّع ، وبما كان يتوقعه له أصدقاؤه في إنجلترا ، وذلك بسبب إغلاق الطرق أثناء الحرب . لقد اضطر إلى تجشم الصعاب والمخاطرة بين الحين والآخر ووصل أخيراً إلى إنجلترا في صيف عام ١٨٠٦ ، أي بعد غيبة عن وطنه دامت عامين ونصف عام، وحيداً مريضاً مفلساً. ولم يذهب إلى الشمال حيث بيته وزوجه وأولاده. وإنما مكث في لندن مع بعض أصدقائه قائلا إنه يبحث عن مورد رزق له يعوض عليه المبلغ الكبير الذي اضطر إلى إنفاقه في الرحلة ، بيها السبب الحقيقي الذي جعله يؤجل عودته إلى بيته مدة دامت حوالي شهرين هو أنه لم يكن يرغب في استثناف المعيشة مع زوجه ، فجعل يتأخر ويسوف حتى لم يعد في مقدوره المزيد من التسويف، وحتى تبين أصدقاؤه حقيقة دوافعه وانتهى به الأمر بعد الكثير من اللأي والتردد إلى الانفصال عن زوجه في آخر عام ١٨٠٦؛ ومنذ هذا التاريخ تقريباً حتى وفاته عام ١٨٣٤ عاش كولردج معظم حياته بعيداً عنها، إما وحيداً وإما ضيفاً على أصدقائه الذيين كانوا يشفقون عليه .

وفى يناير عام ١٨٠٨ اضطرته الفاقة والديون المتراكمة إلى طرق سبيل المحاضرات العامة . فبدأ أول سلسلة من المحاضرات العامة له في الأدب في مدينة لندن . وكان موضوع السلسلة أصول الشعر ممثلة في شعر شكسبير وغيره من شعراء الإنجليز مثل سبنسر وميلتون ودريدن وبوب وفي الشعر الإنجليزي المعاصر. وحاول أن يعرض في هذه المحاضرات آراءه في الذوق والخيال والعاطفة وفي مصادر المتعة الفنية . ولم تبدأ السلسلة بداية طيبة لمرضه ولتأثير المحدر عليه مما جعله يتخلف عن بعض المحاضرات، ولكنه مضى يلقيها بشيء من الانتظام حتى يونيو من نفس العام. وللأسف لا نعلم ما قاله كولردج في هذه السلسة، فقد كاان كعادته يرتجل محاضراته ، ولم تصل إلينا أىمذكرات دوَّنها من استمع إليها. و بعد أن أتم كواردج هذه السلسلة عاد إلى منطقة البحيرات حيث استقر صديقه. وردزورث بعد زواجه ومعه أخته دوروڤي. وكانت ساره هتشنسون ، أخت زوجه تقيم معهم في ذلك الوقت . فعاش كولردج مع وردزورث وأسرته معظم الوقت حتى ربيع عام ١٨١٠ . وقام في هذه الفترة بمحاولة جادة للتحرر من عبودية المخادر فعرض نفسه على أحد الأطباء وأخبره الطبيب أنه سيهلك إذا انقطع نهائيآ عن تعاطى الخدر ، ونصحه بخفض كمية ما يتناوله إلى السدس . فعمل بنصيحة الطبيب وظهرت آثار التحسن في صحته وحالته النفسية بوضوح بعد وقت قصير ، و بدأ أصدقاؤه يتحدثون عن تحسن حاله واستعادوا ثقتهم فى قدرته على الإنتاج مرة أخرى بعد أن كادوا يفقدون الأمل فيه . ونجده يكتب إلى أحد أصدقائه قائلا إنه حتى الآن كان ينثر أفكاره وآراءه في شتى الموضوعات في حديثه مع الغير بدون عناية بها أو إحساس بالمسئولية إزاءها وكانت النتيجة أنه كثيراً ما استولى عليها الغير ونشرها دون أن ينسبها إلى صاحبها . ولقد آن الأوان حقاً أن ياءون آراءه وينشرها باسمه . وهكذا في عام ١٨٠٩ بدأ يصدر صحيفة أسبوعية كان يحر رها بمفرده أطلق عليها اسم «الصديق » ، صحيفة ترمى إلى مناقشة مبادئ السياسة والعدالة والأخلاق والذوق. ويقول في البرنامج الرسمي لهذه الصحيفة :

« إن غاية الصديق بصورة عامة مجملة هي الدفاع عن تلك الحقائق والحقوق التي أساسها العناصر النبيلة الدائمة في الطبيعة البشرية ضد النزوات والمودات واللذات التي إما تعتمد على أسباب عارضة زائلة وإما يبتغيها الناس لدوافع دنيا . أما عن الموضوعات الرئيسية التي ستعالجها مقالاتي فهي كما يلي : الأساس الحقيقي الوحيد للأخلاق أو الفضياة مميزين بين الفضياة أو الخير وبين مجرد المنفعة ، مصدر الدوافع الخلقية ونموها مميزين بينها و بين الدوافع الخارجية أو المباشرة . تعريف طبيعة الذوق (بالنسبة إلى الحكم عامة وإلى العبقرية) وتوضيح هذه الطبيعة بالنماذج والتطبيق ، وتحاديد ضرورة اعتماد الدوق على الدوافع والعادات الخلقية . وتحت هذه النقطة سأضمن لب ما قلته في المحاضرات العامة عن أبرز الشعراء الإنجليز وذلك أثناء توضيحي للمبادئ العامة في الشعر ، هذا بالإضافة إلى أنني سأنوه بالعلاقة بين الفنون الجميلة (المعمار وفن تنظيم الحداثق واازى والموسيقي واارسم والشعر) وبالمبادئ التي تشترك فيها هذه الفنون. لفت الأنظار إلى موضوعات جديدة في لغتنا يحق لنا أن نعجب بها. والتعريف بالآدابالسويدية والدنمركية والألمانية والإيطالية ، حاضرها وماضيها ، على نحو لا يتحقق في المؤلفات الفرنسية الشائعة ولم يسبق تقديمه إلى القارئ الإنجليزي (وقد أضيف إلى هذه الآداب الآداب الإسبانية والبرتغالية والفرنسية التي سيكتب لى أحد أصدقائي تعريفاً بها). شخصيات حقيقية قابلتها في حياتي ، وقصص وتجارب وليدة حياتي وأسفاري . . . إلخ طالما توضح هذه قوانين أخلاقية عامة ولا علاقة مباشرة لها بالسياسة الحالية أو بشخصيات معينة. التربية بأوسع مدلولاتها، التربية الفردية والوطنية . منابع السلوى لمن حلت عليهم الكوارث أو ابتلاهم المرض أو الكآبة الفكرية ، وذلك عن طريق حسن استعمال العقل والحيال والحس الحلقي . . . وأقصد بالكآبة الفكرية بوجه خاص الشك أو عدم الإيمان بأن العالم تحكمه قوى خلقية ، والشك في الأسس والقضايا التي تقوم عليها آمال الإنسان الدينية . وكان كواردج كعادته غير عملى فى تصرفاته بشأن هذه الصحيفة ، فقر و شراء المطبعة والورق نفسه مما اضطره إلى اقتراض مبلغ كبير من المال . وكانت الصحيفة تطبع فى بلدة غير البلدة التى كان يعيش فيها كولردج ، بلدة تبعد بدورها كثيراً عن البلاة التى كان يتم فيها التوزيع . ولم يكن لديه دائماً الكمية الكافية من الورق ، وغير ذلك من الصعاب العديدة . ومع ذلك فقد تمكن من إصدار أعداد كثيرة من الصحيفة . ثم غادرت ساره هتشنسون بيت وردزور ث وكانت بمثابة الوحى الذى يدفعه إلى العمل . ولعل رحيلها كان من الأسباب التى جعلته يبطل إصدار الصحيفة إذ اضطر إلى إيقافها فى مارس ١٨١٠ دون أن يعالج إلا جزءاً ضئيلا من البرنامج الموسوعى الذى وعد به القارئ . وكانت خسارته فى هذا المشروع تربو على الماثتي جنيه .

عاد كولردج إلى بيته بعد فشل مشروع «الصايق» ومكث فيه وقتاً قصيراً غادره بعدئذ إلى لذلن. وفي لندن استضافه أحد أصدقائه بعض الوقت واكنهما حدث أن تشاجرا وتهور الصديق فقال لكولردج إن وردزورث كان محقاً حين حذره منه ومن عاداته السيئة وحين شكا له من المضايقات التي سببتها لأسرته إقامته معهم ، وإنه أخطأ حين لم يصغ إلى وردزورث حينئذ. فجاء قول هذا الصديق صدمة أليمة في نفس كولردج. لقد خاب ظنه في صديقه وردزورث الذي كان يجله ويقدسه ويعتبره مثال الصديق الكامل خلال الأربعة عشر عاماً الماضية. وانقطعت الصلة بين كولردج ووردزورث شهوراً عدة ، ولم يتمكن أحد من الصلح بينهما إلا بعد مضي عام . غير أن العلاقة بينهما لم تعد إلى ماكانت عليه من قبل . ترك كولردج منزل هذا الصديق الذي تشاجر معه وأقام بمفرده في أحد الفنادق فترة من الزمن ولكن لم يستمر على هذه الحال طويلا إذ دعاه صديق يدعي مورجان للإقامة معه وأسرته في بيته فقبل كولردج الدعوة ومكث معه لمدة عام ونصف .

وبدا له في أول الأمر أن الصحافة هي الميدان الوحيد الذي لا يزال مفتوحاً

أمامه فاشتعل في صحيفة تسمى Conrier وكان يكتب فيها تعليقات قصبيرة على الأحداث السياسية الحارية الداخلية والحارجية . غير أنه سرعان ما ضاق ذرعاً بهذه الوظيفة وتركها في خريف ١٨١١ وقور أن يعود إلى إلقاء المحاصرات العامة فألتى ثانى سلسلة له فى الفترة ما بين نوفمبر ١٨١١ ويناير ١٨١٢ ، وأصابت هذه السلسلة قدراً من النجاح إذ حضرها شخصيات بارزة في الحياة الأدبية بلندن مثل الشاعرين صمويل رودجرز وبيرون . وقد وصل إلينا ملخص ما قاله كولردج في هذه المحاضرات، ذلك لأن أحد أصدقائه قد كلف بعضهم بالذهاب إليها بانتظام بقصد اختزالها حتى لا تضيع تماماً كما ضاعت السلسلة. الأولى . وكان موضوع هذه السلسلة الذى أعلن عنه هو شكسبير وملتون والمبادئ العامة للشعر كما تتضح في شعرهما ، وتطبيق هذه المبادئ بوصفها أسسا للنقد على الأعمال المعروفة للشعراء الإنجليز المحدثين والمعاصرين . ولقد وفق كولردج إلى حد ما في تغطية هذه المساحة الهاثلة اللهم إلا إذا استثنينا نتاج الشعراء المعاصرين لأنه لم يشر إليه في هذه المحاضرات. ومما هو جدير بالذكر أن أحد المستمعين إليه وكان ألمانيا أتى إليه بعد فراغه من إلقاء المحاضرة عن مسرحية شكسبير « روميو وجولييت» وأراه كتاب « محاضرات في فن المسرح وفي الأدب » للناقد الألمانى فلهلم شليجل ويتضمن محاضراته التي ألقاها عن الأدب المسرحي في فينا عام ١٨٠٨ . وبين له مواضع الشبه الكثيرة التي استرعت انتباهه بين آراء شليجل والآراء التي عبر عنها كواردج في محاضرته. وقال له إنه لو لم يظهر الكتاب قبل مغادرته ألمانيا مباشرة ولو لم يكن واثقاً من أنه لا يوجد في إنجلترا كلها غير النسختين اللتين في حوزته هو لجزم بأن كولردج قرأ هذا الكتاب. فأجابه كواردج قائلا إنه لم يسمع بهذه المحاضرات ولم يقرأ لشليجل غير ترجمته لبعض الشور الإسباني . ورد أحد الحاضرين قائلا إنه سبق أن استمع إلى السلسلة الأول من محاضرات كولردج التي ألقاها في عام ١٨٠٨ (أي فى نفس العام الذى ألتى شليجل فيه محاضراته فى مدينة فينا) وأنه يذكر أن كواردج عبر عن نفس الآراء التي قال بها اليوم فيما يتعلق بمسرحية روميو وجولييت. ويجدر بنا أن نتذكر هذه القصة لأنه غالباً ما اتهم المؤرخون كولردج بنقل آراء شليجل دون أن يعترف بدينه عليه .

وتلت هذه السلسلة من المحاضرات سلسلة أخرى استمرت من ١٩ مايو إلى ٥ يونيو عام ١٨١٢ تحدث كواردج فيها عن طبيعة المسرحية ، ، وقارن بين المسرح الكلاسيكي والمسرح الرومانتيكي ، وفصل في الحديث في آخر محاضرة فيها عن مسرحية عطيل. والأسف لم يصل إلينا من هذه السلسلة سوى البرنامج الرسمي الذي نشره كولردج ، والذي يعلن فيه أنه ينوى « إلقاء سلسلة من ست محاضرات عن الأدب المسرحي عند اليونان والفرنسيين والإنجليز والإسبان مع الإشارة بوجه خاص إلى أعمال شكسبير » ويبدو تأثير شليجل واضحاً في هذا البرنامج . وألقى كولردج بعدها سلسلة أخرى ما بين عامى ١٨١٢ و ١٨١٣ عن الشعر والنقد لم يتبق منها غير برنامجها ، ومن البرنامج نرى أنها كانت تدور حول الفرق بين الكلاسيكية والرومانتيكية بوجه عام وشعر شكسبير وملتون. وفى نوهبر ١٨١٢ قرر أخو توماس ودجود أن يتوقف عن دفع حصته من الراتب الشهرى اكواردج وذلك لسوء حالته المالية . ومع ذلك فلم يؤثر هذا القرار في وضع كولردج ، إذ قبلت مسرحيته « التوبة » للتمثيل على أحد المسارح الكبرى بالمدن في يناير ١٨١٣ وصادفت حسن قبول الجمهور مما در عليه بعض الربح . وفي أكتوبر ١٨١٣ ذهب كواردج إلى مدينة بريستول ليلتي سلسلة أخرى من المحاضرات فيها . وكان موضوع هذه السلسلة أعمال شكسبير بدأها بعرض عام للمميزات العامة لنتاج شكسبير ، وعالج فيها بعض النواحي الحاصة من فنه المسرحي مثل بناء مسرحيتي هاملت وماكبث . وحلل شخصيات هاملت وما كبث وأيادى ماكبث ، كما تحدث عن مسرحيتي عطيل وقصة من أقاصيص الشتاء . وحال شخصيتي عطيل وياجو والشخصيات النسائية في أعمال شكسببر بوجه عام . كذلك نجده يتحدث عن المسرحيات التاريخية

بصفة عامة. ويفصل القول في مسرحيتي الملك رتشارد الثاني والملك رتشارد الثالث ، وينقد الملهاة عند شكسبير وشخصياته الكوميدية وشخصية فولستاف بالذات. ويختم كولردج هذه السلسلة بمحاضرة عن التعليم ومذاهبه. وتلت هذه السلسلة سلسلة أخرى عن الشاعر ملتون بوجه خاص وعن الذوق الفيي ، كما أنه قام فيها بتحليل قصة دون كيشوت لسير ڤانتيس. وقد أصابه المرض بعد هذه السلسلة الأخيرة الكثرة ما كان يتعاطى من المخدر، واشتدت عليه وطأة المرض حتى أن البعض كان يخشى عليه من الانتحار . ثم أقنعه أحد أصدقائه بضرورة استشارة الأطباء . هذا فضلا عن أن كواردج بمحض اختياره عين رجلاً في وظيفة رقيب له ينام في غرفته ويصاحبه أينها ذهب اكمي يحول بينه وبين شراء المخدر وتعاطيه . وقد تعذب كولردج فى ذلك الوقت عذاباً قاسياً وأحس بأنه يهوى إلى أعماق الححيم. وبع ذلك كنان يخدع الرقيب أحياناً ، ولم يمتنع تماماً عن تعاطى المخار ، وإنما اكتنى بخفض مقدار الجرعة التي كان يتناولها كل يوم . وفي عام ١٨١٥ انتقل إلى منزل صديقه مورجان بلندن وهدأت حاله بعض الشيء، فتمكن من العودة إلى النشاط الأدبى. وطبع قصائاه مجمعة في جزئين . وكان ينوى كتابة مقدمة للديوانه هذا . إلا أن هذه المقدمة تطورت وتحورت حتى أخذت آخر الأمر شكل كتابه المعروف « سيرة أدبية » كذلك بدأ يكتب مسرحية خفيفة باسم « زابوليا » .

وفى عام ١٨١٦ عرض كواردج نفسه على طبيب ممتاز ، فأخبره أن حالته ليست باليائسة ، ولكنه تلزمه الملاحظة الطبية الدقيقة والمعيشة فى جو هادئ ، واقترح عليه أن يعيش مع أحد زملائه ويدعى جامان وأوصى جلمان به خيراً . فذهب كواردج إلى جلمان فى نفس العام ، وما أن رآه جلمان حتى وقع فى شراك حديثه وبلاغته . وقد ظل كولردج مقيماً فى بيت جلمان يعيش كأنه أحد أفراد أسرته حتى وفاته عام ١٨٣٤ . وقبل أن ينتقل كولردج إلى بيت جلمان نجده يكتب إليه طالباً منه أن يعامله معاملة من يعانى ضرباً من الجنون ، فيقول نجده يكتب إليه طالباً منه أن يعامله معاملة من يعانى ضرباً من الجنون ، فيقول

له: «إنك لن تسمعنى أقول غير الحق لأن ما تعودت عليه من قبل جعلنى غير قادر على الكذب. غير أنى لن أجرؤ أن أعدك بأنه لن يكون في مقدورى أن أكذب عليك في يتعلق بهذا السم المقيت اللهم الإإذا لاحظتنى ملاحظة دقيقة . فحتى الآن لم تمض على ستون ساعة كاملة لم أذق فيها هذا المخدر ، وإن كنت لم أتناول إلا كميات ضئيلة نسبياً في الأسبوع الماضى . ومع ذلك فإنني أومن إيماناً تاماً يأنه لا داعى للقلق إلا في الأسبوع الأول فقط . وفي هذا الأسبوع أرجوك ألا تسمح لى بمغادرة بيتك إلا في صحبتك . هذا هو ما يتحتم عليك ألا تسمح لى بمغادرة بيتك إلا في وخدمك أن يتلقوا أوامر مطلقة منك فيا يخص هذا الموضوع . » وقد أحبه جلمان وخدمك أن يتلقوا أوامر مطلقة منك فيا يخص هذا الموضوع . » وقد أحبه جلمان وعلمه كأنه من ذويه ، وعني به عناية فائقة حتى أن هذه المرحلة من حياة كولردج التي قضاها في صحبته كانت من أطيب فترات حياته وأهدتها . وعلى الرغم مماكان يشكو منه فإن إنتاجه فيها لم يكن بالضئيل .

فنى ١٨١٧ ظهرت له «سيرة أدبية» و «أوراق الحكمة». وليس كتاب «سيرة أدبية» سيرة أو ترجمة بالمعنى المفهوم ، إذ لا نجد فيه عرضاً تاريخياً للأحداث التى صادفت الأديب الشاعر الفيلسوف فى حياته سواء أكانت هذه أحداثاً خارجية أم باطنة ، فلا يوضح كولردج لنا كيفية نشأته وتطوره أو كيفية تطوره الفكرى بشكل منظم أو فى سياق زمنى معين . وإنما نجده يستطره من موضوع إلى موضوع ، وينتقل من فكرة إلى أخرى انتقالا سريعاً . ونظرة خاطفة إلى عناوين بعض الفصول التى ينقسم إليها المجلدان اللذان يتألف منهما الكتاب كفيلة بأن تعطى القارئ فكرة عن طريقة تنظيمه ، بل عن إحدى الصفات التى تتميز بها عقلية هذا الرجل . فعنوان الفصل الأول هو « الدوافع التى جعلت الكاتب يضع هذا المؤلف — كيفية استقبال مؤلفات الكاتب الأولى — ترويض ذوقه فى المدوسة — أثر الكتاب المعاصرين فى عقول الشباب — مقاونة بين الشعراء السابقين لبوب واللاحقين مقطوعات الشاعر بولز الغنائية — مقاونة بين الشعراء السابقين لبوب واللاحقين

له . » وعنوان الفصل الثاني «اعتقاد الناس أن العباقرة سريعو الغضب ــ التحقق من صحة هذا الاعتقاد بالنظر إلى الحقائق _ أسباب هذه الهمة ومناسباتها _ مدى الظلم في هذه التهمة » ؛ وموضوع الفصل الثالث ما فعله التقاد إزاء الكاتب، ومبادئ النقد الحديث وأعمال صديقه الشاعر الكاتب صدى . والفصل الرابع عن ديوان «مقطوعات قصصية غنائية » الذي أصدره بالتعاون مع الشاعر وردزورث وعن قصائد وردزورث الأولى وعن الفرق بين ما يسميه «التوهم» و « الحيال » وأهمية هذا الفرق بالنسبة للفنون الحميلة . أما الفصل الحامس فينتقل بنا إلى « قانون تداعى المعانى ــ تتبع تاريخه من أرسطو إلى هارتلي .» ويستمر في مناقشة هذا الموضوع في الفصل التالي مبيناً مدى خطأ النواحي التي يختلف فيها هارتلي عن أرسطو . ويظل كواردج مع هارتلي في الفصل السابع ، وتشغله فكرة الثناثية في الفلسفة فيناقشها عند ديكارت وسبينوزا وليبنتز في الفصل الثامن ، ويوضح مدى صدق آراء هؤلاء أو كذبها في تفسير عملية تداعى المعانى . وينقلنا المؤلف في الفصل التاسع إلى ميدان التصوف والفلسفة الألمانية من كنط إلى فخته وشيلنج وحينما نصل إلى الفصل العاشر نجد هذا العنوان «فصل: استطراد قصصى عبارة عن تقديم للفصل الخاص بطبيعة القوى الخيالية أو التشكيلية وكيفية تكوينها _ عن التزمت واستخدام التعبيرات المتزمتة _ نصيحة إلى الكتاب الناشئين فها يتعلق بالنشر_ حكايات مختلفة في حياة المؤلف الأدبية وتطور آرائه في الدين والسياسة . » وعنوان الفصل الحادى عشر «نصيحة حارة الأوائك الذين يودون في مقتبل العمر أن يصبحوا كتاباً» ، والثاني عشر عنوانه « فصل في تحذير القارئ فيما يتعلق بقراءة الفصل التالي أو تركه ». بعد هذه المقدمة الطويلة يأتي الفصل الثالث عشر وعنوانه « في الحيال أو القوة التشكيلية . » والغريب أننا نجد كولردج بدلا من أن يعالج الموضوع معالجة متأنية مفصلة ينهى الفصل سريعاً بخطاب يدعى أنه أتاه من أحد القراء وينصحه فيه بإرجاء مناقشة هذا الموضوع حتى يكتب مؤلفه الضخم فى الفلسفة والذى خصص له سنين عدة من حياته. وفى الفصل التالى مباشرة يعالج كولردج موضوعات فى النقد الأدبى الصرف فيحاول تعريف الشعر والقصيدة. ومنذ هذا الفصل وحتى نهاية الكتاب فى الفصل الثانى والعشرين يركز كولردج اهتمامه فى ميدان النقد الأدبى النظرى والعملى بوجه خاص ، وينقد آراء وردز ورث النقدية وإنتاجه الإنشائى .

هذا هو المنهج الذي يتبعه المؤلف في كتابه الشهير ، أو الأحرى أن نقول إن هذا هو الأسلوب اللامه:جي الذي كتبه به . فمع أن كولودج كان ممن يهتمون بفكرة المهج فى التفكير والتعبير (بل إنه كما سنرى كتب عدة مقالات هامة تدرس مشكلة المنهج) إلا أنه كان دائماً يستطرد من موضوع إلى موضوع وليس له مؤلف نثرى واحد في طول الكتاب وله شكل الكتاب فينقسم قسمة منهجية إلى فصول كل فصل منها ينبع مما سبق ويؤدى إلى ما يلي. ورغم هذه المآخد فلكتاب « سيرة أدبية » قيمة هامة في تاريخ النقد الأدبى بإنجلترا . بل إن هذا الكتاب بالذات هو الذي وصفه أكثر من ناقد أو مؤرخ للنقد بأنه أعظم ا كتب ف النقد الأدبى الإنجليزى . وليس في هذا الحكم أى مبالغة في الواقع ، فحينًا يتفرغ كولردج إلى مهمة النقد الأدبي في هذا الكتاب (كما هي الحال في الفصول الأخيرة منه والتي ينقد فيها وردزورث) نجده يعرض لنا آراءه النظرية أو مبادئه في وضوح لا •زيد عليه . فهو يستني مبادئه من تجاربه المباشرة بوصفه شاعراً وقارئاً لمختلف الأعمال الأدبية في ثقافات ولغات متباينة . ثم يطبق هذه المبادئ بدقة على النتاج الشعرى الذي أمامه تطبيق رجل ذي شعور مرهف وحساسية فنية بالغة وايس تطبيقاً آلياً. لحذا جاءت كتاباته في هذا الصدد آية فى النقد نظريه وعمليه . هذا فضلا عن أنه إبان استطراداته التي لا حصر لها كثيراً ما يدلى بقول عابر عميق الدلالة يضيء نواحي في المشكلة ما كانت لتراها العين من قبل ، وكثيراً ما يربط بين ظاهرة أدبية معينة وبين حقيقة سيكولوجية أو فلسفية لم ينتبه إليها غيره من النقاد.

وفى نفس العام الذي ظهرت فيه «سيرة أدبية » نشرت له مسرحية « زابوليا » وفي العام التالي ظهر له «مقال في المهج » ، وفيه يدرس فكرة المنهج ومعناه وضرورة تحققه حتى في العمل الأدبى . وظهرت له أيضاً طبعة جديدة للمقالات التي نشرها في صييفة « الصديق» مجمعة ومحورة بعض الشيء. هذا بالإضافة إلى قيامه بإلقاء سلسلة جديدة من المحاضراتالعامة في الأدب صادفت نجاحاً كبيراً . وأهم ما تتصف به هذه السلسلة هي تعدد الموضوعات التي تحدث عنها هذا الناقد الكبير وتنوعها في الأربع عشرة محاضرة التي تتألف منها . فقد بدأها بمحاضرة عن الحياة الفكرية والأدبية والاجتماعية لأوربا في الفترة ما بين القرنين الثامن والخامس عشر . ثم تحدث في الثانية عن الشعر القصصي المشترك فى إنجلترا وألمانيا وشهال فرنسا . وبعد ذلك انتقل إلى الشاعرين الإنجليزين تشوسر وسبنسر وعقد مقارنة بينهما وبين الشعراء الإيطاليين مثل بترارك وأريوسطو ثم تكليم بالتفصيل عن أعمال شكسبير وتناول كتاب المسرحية في عصر الماكة إليزابيث عامة . ثم خصص محاضرة للكاتب الإسباني سيرفانتيس مؤلف « دون كيشوت» ، وتحدث بعدها عن الفكاهة في الأدب ، فنقد الكاتب الفرنسي رابليه والكاتبين الإنجليزيين سويفت وستيرن ، وفرق بين المصطلحات النقدية التي تستخدم بدون تمييز في الحديث عن الأدب الفكاهي . وتحدث بعد ذلك عن دانتي والشاعرين الإنجليزيين ملتون ودان ، وعن ألف ليلة وليلة واستخدام العناصر الخارقة في الشعر . واختتم السلسلة بمحاضرتين إحداهما عن « اللون والصوت والشكل في الطبيعة وعلاقتُها بالفنون الجميلة كالشعر والموسيقي والرسم والنحت والمعمار ، والعلاقة بين الشعر والفلسفة وبينهما معا والحاسة الخلقية » والأخرى عن النبر الإنجليزي بوجه عام وعن تدهور اللغة الإنجميزية منذ القرن الثامن عشر وعن الأصول التي يجب اتباعها للوصول إلى مستوى لاثق في الكتابة والحطابة واحديث. هذه هي الموضوعات التي قصد كولردج إلى الحديث عنها في هذه السلسلة من المحاضرات. وهي إن دلت على شيء فإنما تدل على سعة

اطلاع الناقد وثقافته ورحابة أفقه .

وفى نهاية هذا العام بدأ سلسلة أخرى من المحاضرات. ولم يكن موضوعها أدبياً هذه المرة ، وإنما كانت فى تاريخ الفلسفة واستمرت حتى ربيع عام ١٨١٩ إلا أن سوء حظ كولردج لم يفارقه طويلا ، إذ أصيب ناشره بالإفلاس فام ير بح شيئاً من مسرحية « زابوليا » و « أوراق الحكمة » و « مواعظ دنيوية » و « سيرة أدبية » و « الصديق » ، واضطرته الفاقة إلى الاشتغال بالصحافة الأدبية ثانياً بعض الوقت. ومع ذلك فنستطيع أن نقول إن كولردج كان سعيداً فى حياته مع جلمان وأسرته ، وسرعان ما اهتم جلمان بنشاط كولردج فى الفكر والفلسفة فنجده أحياناً يعينه على تدوين ما كان يمليه عليه كولردج من آراء فى الفلسفة. كذلك تمكن كولردج أثناء إقامته معه من تقليل كمية الخدر التى كان يتعاطاها إلى الحد تمكن كولردج أثناء إقامته معه من تقليل كمية الخدر التى كان يتعاطاها إلى الحد الأدنى الذى الذى تتطلبه حالته الصحية. إذكان المرض يتردد عليه من وقت إلى آخر.

وانتخب كولردج عضواً فى الجمعية الأدبية الملكية عام ١٨٢٤، وكانت العضوية تتطلب إلقاء محاضرة فى العام فى الجمعية، وكان جزاؤها مائة جنيه. فألتى كولردج محاضرة عن مسرحية «بروميثيوس» للكاتب اليونانى القديم ايسكيلوس، ولكنه لم يلق محاضرات أخرى فى الأعوام التالية. ومنذ عام ١٨٢٤ كتاب ركز كولردج جهوده فى ميدان الفلسفة والدين فظهر له عام ١٨٢٥ كتاب «عون على التأمل» الذى جلب له شهرة ومكانة فى الأوساط الدينية. وقد اعتبر كولردج كتابه هذا جزءاً من مذهب فلسنى شامل كان يصرف كل وقته فى التفكير فيه، وكان يسمى هذا المذهب بعمله الأكبر لأنه تنبأ بأنه سيحدث التفكير فيه ، وكان يسمى هذا المذهب بعمله الأكبر لأنه تنبأ بأنه سيحدث المذهب الآلى ». وغرضه الأسمى من هذا المذهب تبرير الديانة المسيحية القائمة على عقيدة الثالوث المقدس التي تتضمنها فكرة الله ، وتفسير أصل الشر فى على عقيدة الثالوث المقدس التي تتضمنها فكرة الله ، وتفسير أصل الشر فى الوجود. إلا أن كولردج توفى قبل أن يم تدوين مذهبه وقبل أن يحقى الحلم الذى

وقد قدر لكواردج ولصديقه الشاعر وردزورث أن يعيدا شطراً من تجارب شبابهما فالتقيا ثانياً عام ١٨٢٨ وذهبا معا في رحلة إلى بلجيكا وألمانيا وهولندا . وفي مدينة بون قابلهما عاد كبير من أدباء ألمانيا مثل نيبور وشليجل . فقد كان كواردج ووردزورث في ذلك الوقت من أشهر أدباء إنجلترا ، وأصبح بيت كواردج في لندن منذ عام ١٨٢٤ ملتى معظم أدباء العاصمة في أمسيات الحميس .

وأخذت صحة كواردج تتدهور منذ عام ١٨٣٠ فلزم غرفته بأعلى بيت جلمان طوال الوقت تقريباً ، فكان يتمشى فيها أحياناً معظم اليوم ، وأحياناً أخرى كان يقضى اليوم بأكمله فى الفراش . وفى ١٩ يوليو ١٨٣٤ أصابته نوبة مفاجئة من المرض أدت إلى وفاته فى الخامس والعشرين . وتبين من الفحص الطبى بعد وفاته أن معظم آلامه كان مصدرها تضخم فى قلبه . وقد نعاه صديقه القديم منذ أيام المدرسة تشارلز لام (الذى لم ينقض العام عليه إلا وهو فى قبره أيضاً) فقال: «إن روحه العزيزة العظيمة تتردد على طول الوقت . . . وإنى لم أر شبيها له ، بل ربما لن يرى العالم شبيها له أبداً . » أما وردزورث فقد كتب هو أيضاً يقول إن كولردج كان أروع شخصية عرفها فى حياته : « لقد كان فهنه حاضراً معى دائماً على الرغم من أنى لم أره إلا نادراً خلال العشرين عاماً الماضية . »

ويذهب بعض النقاد والمؤرخين إلى تقسيم حياة كواردج إلى ثلاثة مراحل وليست الواحدة منها بالطبع منفصلة تمام الانفصال عن الأخرى . وهي أولا مرحلة الشعر التي تنتهي حوالى عام ١٧٩٨ ، وهي المرحلة التي كان كواردج مهتماً فيها بأمور الشعر أكثر من غيرها ، وفيها أيضاً كتب قصائده التي خلدت اسمه وضمنت له مكانة مرموقة بين كبار الشعواء الإنجليز ـ قصائد أشهرها قصيدة «الملاح العتيق» و «رؤية كبلاخان» و «كريستابل» . أما المرحلة الوسطى من حياته والتي تنتهي عام ١٨١٨ تقريباً فيمكن تسميتها بمرحلة النقد

الأدبى . وفيها نضب معين الشعر عند كولردج أو كاد . واشتغل بإلقاء المحاضرات العامة فى شتى الموضوعات الأدبية ، وفيها أيضاً ظهر كتابه النقدى الهام « سيرة أدبية » . والمرحلة الثالثة والأخيرة هي مرحلة الفلسفة أو بالأحرى مرحلة الدين ، وتبدأ بالمحاضرات العامة التي ألقاها فى تاريخ الفلسفة . ولم ينشر كولردج فيها سوى كتابه « عون على التأمل » الذى كان يعتبره مجرد جزء ضئيل من النتاج الضخم الذى كان سيتضمن مذهبه الفلسفي برمته . وقد مات كولردج دون أن يدون هذا المذهب ، وطلب فى الوصية التي تركها من جوزيف هنرى جرين ، وكان أحد أتباعه ومريديه ، أن ينسق نواحى هذا المذهب ويطورها وبالاختصار أن يلم شعث فلسفته الدينية . فقضى جرين حوالى الثلاثين عاماً فى هذه المهمة الشاقة ، وخلف بعد وفاته مخطوطاً يدور حول جزء من هذه الفلسفة . وقد نشر هذا المخطوط فيا بعد فى مجلدين كبيرين تحت عنوان « الفلسفة الروحية : قائمة على أساس تعاليم المرحوم صمويل تيلور كولردج . »

ولا غرابة فى أن نجد أحد أتباع كواردج يكرس حوالى الثلاثين عاماً من عمره فى تطوير أفكار أستاذه . فقد كان الكواردج عميق الأثر فى الغير ، وكان الحديثه وقع يشبه السحر فى أتباعه ومريديه وكل من استمع إليه . بل لقد كان له تأثير كبير فى عصره ولا سيما فى الجيل الجديد . ويجدر بنا أن نختم هذه القصة الحنتصرة لحياة كواردج — بلك الحياة التى تتضمن الفشل والألم والمرض والضعف العميق كما تتضمن العبقرية وشتى عناصر الحلود — يجدر بنا أن نختمها بكلمات العميق كما تتضمن الغرب كان يمثل الجيل الجديد فى ذلك الوقت ، رجل هو أيضاً أحد عباقرة الفكر الغربى : جون ستيوارت ويل . وعلى الرغم من أن ميل يمثل اتجاهاً فكرياً يعارف اتجاه كواردج تمام المعارف إلا أننا نجده يقول عنه هذه الكلمات فكرياً يعارف اتجاه كواردج هو أحد أسهاء الإنجليز القلائل الذين يبدو أن الناس ستذكرهم أكثر مما منذ كر غيرهم فى المستقبل . وسوف ترمز أسماؤهم إلى أمور ستزداد خداراً بمضي ازمان و بظهور ما خنى من العوامل تي تتكون منها عقاية العصر . . .

فلا يوجد من ساهم أكثر منه فى تشكيل آراء كل من يمكن وصفه بأنه ذو آراء بين الشباب فى هذا العصر . ويشبه كواردج بنتام فى أن تأثيره يتعدى بكثير تلك الدائرة من الناس الذين يشاركونه معتقداته الدينية وآراءه الفلسفية. لقد كان هو الموقظ الأكبر لروح الفلسفة فى هذا البلد ، وذلك فى حدود الآراء التقليدية . ويشبه كولردج بنتام أيضاً فى أنه كان شاكاً كبيراً فى كل ما كان يقبله الغير ، وليس الشاك عدواً بالضرورة . لقد أصبحنا نتساءل نتيجة لتأثير بنتام أكثر من غيره عن مدى «صدق » الآراء المتوارثة المقبولة . ونتيجة لتأثير كولردج أصبحنا نتساءل عن «معنى » هذا الرأى أو ذاك . »

وفيا يلى سنتحدث فقط عن كولردج الناقد وكولردج الفيلسوف. أما كولردج الشاعر فهو موضوع يصعب التوفيق بينه وسلسلة عن نوابغ «الفكر» الغربى ، هذا فضلا عن أن الحديث عن شعره بالعربية ليس بالأمر الهين (نظراً لاعتماده إلى حد بعيد على عناصر لغوية تصعب ترجمتها) ، ولا هو بالأمر المستحب لأن روائع قصائده لم تنقل إلى العربية حتى الآن . وليس من الحكمة أن نكتب عن نتاج شاعر أجنبي للقارئ العربي دون أن تكون نصوص هذا الشاعر في متناول يده . لهذا آثرنا أن نرجئ الحديث عن شعر كولردج إلى فرصة أخرى حينا نضع كتاباً خاصاً بكولردج الشاعر نترجم فيه روائع قصائده قبل أن نتاولها بالنقد والتحليل — الشيء الذي يضيق عنه مجال هذا الكتاب .

مذهبه

الناقد

(١) نبذة فى تطور النقد الأدبىحتى كولردج

لكى نحدد مركز كولردج فى سياق النقد الأدبى بإنجلترا ، وبالتالى لكى يتضبح لنا كنه ما طوره فى هذا النقد وما أتى به من جديد ، يلزمنا أن نعرض عرضاً سريعاً لتاريخ النقد الأدبى حتى عصر كولردج . وطبيعى أن يكون فى هذه العجالة قدر كبير من التبسيط الذى لا مفر منه .

ولم ينشأ النقد الأدبى الناضج فى إنجلترا إلا فى وقت متأخر نسبياً ، ولا غرابة فى ذلك . فالنقد كما نعلم يتطلب الوعى بالذات ، ولا ينشأ هذا الوعى إلا بعد أن ينضج الفكر ، فيفلسف الأشياء ويفلسف نفسه؛ فيتأمل نتاج الروح الإنسانية بما فيه الأدب . كما أنه من الطبيعى أن لا يوجد النقد إلا بعد أن تتوفر له المادة التى يعمل بها ، ألا وهى النتاج الأدبى ذاته .

بدأ النقد الأدبى الإنجليزى الجاد في عصر الملكة اليزابث في القرن السادس عشر أو قبل ذلك بقليل . فقد عكف الأدباء في عصر النهضة على دراسة ما وقعت عليه أيديهم من الأدب الكلاسيكي (اليوناني واللاتيني) ، فكانوا يقرأونه في نهم ويترجمون منه ما استطاعوا . لذلك خضع النقد الأدبى السائد في عصر اليزابث لقوائين النقد الكلاسيكي ، أو ما كان الناس في ذلك الوقت يظنون أنه النقد الكلاسيكي ، وإن كان يحاول في نفس الوقت أن يوفق بينها وبين تراث القرون الوسطى . وقد أخذت هذه القوانين تسود الفكر النقدى لفترة طويلة من الزمن حتى بعد انصرام العصر الإليزابيثي . كما أنها لأسباب عدة ازدادت قوة واكتسبت معنى جديداً في أواخر القرن السابع عشر ومعظم القرن الثامن عشر ، واكتسبت معنى جديداً في أواخر القرن السابع عشر ومعظم القرن الثامن عشر ، والمناث المرحلة التي تعرف في الأدب الإنجليزي بالعصر الأوغسطي (نسبة إلى عصر المناثق المرحلة التي تعرف في الأدب الإنجليزي بالعصر الأوغسطي (نسبة إلى عصر

أوغسطس في الأدب اللاتيني) أو بالعصر الكلاسيكي لشيوع معايير النقد الكلاسيكي فيها . وقد استفاد النقاد أيما فائدة من ذلك النقد في بادئ الأمر ، إلا أن هذه الفائدة أخذت تتضاءل أحياناً ، وأصبح هذا النقد مصدر ضعف للأدباء ، لأنه كان يحد من خيالهم ويضيق من مجال أحكامهم . لقد ثكان الأولون يستمدون منه النظام الذي يعينهم على التغلب على الفوضي ، لا القيود والأغلال . ولكن بمضى الوقت أخذ النقاد ولاسيما المتزمتون منهم يؤمنون بمعيار « الكمال » في الكتابة ، وكان كمال الكتابة عندهم يعني مطابقتها لقواعد النقد الكلاسيكي مطابقة تكاد تكون آلية عمياء ، وكان الشاعر الذي يحيد عن هذه القواعديعتبر مخطئاً آثماً كل الإثم كافراً بقواعد الفن السليم . وهكذا بالغ النقاد في تحمسهم لهذه القواعد أحياناً ، وبالغ الأدباء في احترامهم لها ، حتى صار النتاج الأدبى جافاً بارداً لا حياة فيه . وفي خلال القرن الثامن عشر وفي نصفه الثاني بالذات بدأ النقاد يهاجمون مقومات النقد الكلاسيكي الواحد تلو الآخر ، حتى إذا ما جاءت نهاية هذا القرن أصدر الشاعر الإنجليزى المعروف وليم ور دزورث بالتعاون مع كولردج ديوانهما « قصائد قصصية غنائية » ، وفي مقدمة الطبعة الثانية لهذا الديوان هاجم وردزورث (متأثرًا في ذلك إلى حد ما بآراء صديقه كولردج) القواعد الصارمة التي كانت تسود عقلية العصر. وهكذا نستطيع أن نقسم تاريخ النقد الأدبى الإنجليزي حتى ظهور كولردج إلى مرحلتين : أولاهما هي المرحلة الإنسانية التي بدأت بعصر النهضة وبلغت قمتها في عصر الملكة إليزابث . أما المرحلة الثانية فتبدأ من أواخر القرن السابع عشر وتشغل معظم القرن الثاءن عشر وهي مرحلة النقد الكلاسيكي . ولن نبالغ حين نقول إنْ كولردج خير من يمثل المرحلة الثالثة في النقد الأدبي الإنجليزي وهي مرحلة النقد الرومانتيكي .

١ - وقد كان العنصر الريتوريكي سائداً في المرحلة الأولى ولا سيما في بدايتها إذ كانت معرفة النحو والبلاغة (الريتوريكا) من لوازمالتربية المدرسية في القرون

الوسطى، وكانت هذه المعرفة كثيراً ما تنصب على دقائق اللغة والمحسنات اللفظية بحيث يصبح اهتمام الناقد أحياناً قاصراً على النواحي الشكلية العقيمة . وقد انتقل بعض هذا الاهتمام بالبلاغة إلى كتابات النقاد فى عصر النهضة ، غير أنهم غالباً ما جانبهم عقم التفكير وحرفيته وذلك لسببين : أولهما أنهم اطلعوا على ما كتبه كبار الكتاب الكلاسيكيين القدامي في الريتوريكا أمثال شيشرون وكرينتليان . والسبب الثانى هو أن قراءة عيون الأدب القديم قد بدأت تصبح متيسرة في ذلك الوقت ، مما جعلهم يؤمنون بأن المثل الأعلى للكاتب الحديث هو أن يحاكى كبار الكتاب القدامي. وهكذا تفتحت آ فاق جديدة لدراسة الريتوريكا في ذلك العصر واتسع مجالها بحيث شمل دراسة الوسائل التي يترجم بها الفكر برمته إلى ألفاظ. ولم يعد اهتمامها قاصراً على مجرد البراعة اللفظية ، بل أصبحت غاية الريتوريكا ، مثلها في ذلك مثل الشعر ، تشمل التعلم والإطراب والإقناع جميعاً . والإقناع وليد. الأسلوب الجيد الذي لا يتأتى إلا بعد هذه الحطوات الثلاث : اختيار الموضرع Inventio ، ثم وضعه في أفضل نسق Dispositio ، ثم اختيار أنسب الألفاظ له Elocutio . ومع ذلك فيمكننا أن نقول بصفة عامة إنه طغى الاهتمام بالعنصر الثالث أي عنصر الألفاظ على العنصرين الآخرين في كتابة النقاد في هذه المرحلة ، فشغل النقاد بشتى ضروب المجاز والبديع والبيان ، و بتصنيفها تصنيفاً يغلب عليه الطابع الشكلي .

وثمة مسألة أخرى يظهر فيها أثر الريتوريكا فى نقد ذلك العصر . ألا وهى مبدأ التناسب داود الحاص الذى مبدأ التناسب الموضوع المعين والاحتفاظ بهذا النوع من الألفاظ والأسلوب فى العمل الفنى يناسب الموضوع المعين والاحتفاظ بهذا النوع من الألفاظ والأسلوب فى العمل الفنى بأسره . فبدأ التناسب هذا هو المبدأ الأساسى للريتوريكا فى الواقع . ومنه نبعت قسمة الأدب إلى « أنواع » (مثل الملحمة والكوميديا والتراجيديا وما إليها) كل منها يتميز عن الآخر بأسلوبه . فأقيمت الحواجز والفروق بين أسلوب الشعرى إلى أنواع وبين أسلوب الشعرى إلى أنواع وبين أسلوب الشعرى إلى أنواع وبين أسلوب الشعرى إلى أنواع

غتلفة أصلا إلى الديتوريكا الكلاسيكية التى قالت بأن الأسلوب ثلاثة أنواع : أسلوب عادى، وأسلوب وسط ، وأسلوب سام أو رفيع . وقاد أصبح مبدأ التناسب في القرون الوسطى قانونا صارماً لا يجوز للكاتب أن يحيد عنه بأى حال . ولما كان هوراس قد تحدث عنه في كتابه «فن الشعر » ، ونصح الكاتب بأن يجعل كل شخصية من الشخصيات الحرافية التى يخلقها تتحدث بأسلوب يتناسب وطبيعة هذه الشخصية ، فقد ازداد إيمان النقاد بهذا القانون في عصر النهضة ، ووصلوا به إلى نتيجته المنطقية ، فجعلوا لكل ضرب من ضروب الكتابة أسلوباً خاصاً من حيث اختيار الألفاظ وتركيب العبارات وعرض الحجج واستخدام الشكل والصورة والحجاز . فللشعر أسلوب وللتاريخ أسلوب ، والفلسفة لها أسلوبها الذي يميزها عن أسلوب التراجيديا ، وللشعر الملحمي أسلوب يختلف تمام الاختلاف عن أسلوب الشعر الغنائي وهكذا .

وإذا كان النقد في عصر النهضة لا يزال يتمسك بجزء من تراث القرون الوسطى فيا يتعلق بالريتوريكا ، إلا أنه يختلف عنه اختلافاً بيناً في مسائل أخرى أهمها تصوره للشاعر ولوظيفة الشعر . لقد كانت القرون الوسطى تعتبر الشعر إحدى الوسائل التي ترمى إلى خدمة الدين. فالشعر يخدم أغراض الدين عن طريق الرمز ، أى أنه يرمز إلى حقائق الدين ، أو يعبر عنها بأسلوب رمزى غير مباشر ولهذا قضت القرون الوسطى أو كادت على تصور الشاعر على أنه خالق ، ذلك التصور الذي كان شائماً في بعض كتابات النقاد الكلاسيكيين ، والذي لعب دوراً خطيراً في نظرية كولردج في الأدب فيا بعد . ولكن حيا تمكن النقاد من قراءة الكلاسيك بدأوا يحررون الشعر والشاعر من سلطان الدين إلى حد بعيد . وأخذ بعضهم يردد قول أفلاطون إن الشاعر رجل ينزل عليه الوحي من الساء ، وإن الآلحة ذاتها هي التي تتحدث إلى البشر عن لسانه . وأضافوا المعايير الخمالية في حكمهم على الشعراء إلى المعايير الدينية والحلقية ومعايير الفائدة المباشرة .

وأصبح كتاب هوراس « فن الشعر » حجتهم التى يرجعون إليها فى تقييم النواحى الفنية فى الشعر ، ومصدر جل أحكامهم الجمالية . وقد قبلوا موقف هوراس من الشعر وآمنوا بأن غاية الشعر ليست الفائدة أو المنفعة وحدها و إنما المنفعة والطرب معا ، وتأثر بعضهم مثل « سيدنى » بأقوال أرسطو ، فكانوا يشير ون إليها غالباً فى كتاباتهم ، و إن كانوا أنفسهم لم يقرعوا أرسطو ، و إنما عرفوه عن طريق الشارحين والنقاد الإيطاليين . وعلى الرغم من هذا التأثر بالنقد والأدب الكلاسيكيين فإننا فستطيع أن نقول بصفة عامة إن نقاد عصر النهضة بإنجلترا كانوا على قدر كبير من التحرر ، فلم يقبلوا شيئاً على عواهنه ، ولم يبنوا أحكامهم على أقوال ناقد قديم باللات .

حقاً إن معظم نقاد هذا العصر صرفوا جزءاً كبيراً من اهتمامهم في الدفاع عن قضايا كلاسيكية أثبت الزمن أنها قضايا خاسرة ، مثل قضية المسرح الكلاسيكي وقضية الأوزان الكلاسيكية . إذ كانوا يدعون الكتاب الإنجليز إلى تقليد الشكل الكلاسيكي القديم للمسرحية ، وإلى اتباع البحور والأوزان الكلاسيكية القديمة . ومع ذلك فلم يكن مجهود هؤلاء النقاد الرواد قاصراً على الاهتمام بهذين الأمرين . إنهم لم يكن لديهم مذهب موحد واضح يمكن تسميته بالمذهب الكلاسيكي مثلا و إنما تراهم يأخذون من الموقف الكلاسيكي فقط ما يقتنعون بصحته وما يتلاءم وسائر أوجه نشاطهم . وكان المعيار الوحيد الذي كانوا يطبةونه عادة هو معيار الذوق السليم ، فإذا ما دعا الناقد إلى اتباع نمط كلاسيكي قديم فإنه يفعل ذلك لأن هذا النمط في عرفه يتفق والذوق السليم ، وليس لأنه مجرد نمط خلقه الإغريق أو بالأحرى الرومان القدامي . كذلك يجب ألا نبالغ في مدى تأثر النقاد الإنجليز في هذا العصر بالنقاد الإيطاليين . فالحقيقة هي أن النقد الأدبي في عصر النهضة بإنجلترا لم يبدأ في القرن السادس عشر نتيجة لتأثير النقد الإيطالي وحده، وإنما النقد الأدبي في هذا العصر في أساسه امتداد وتطوير لجهود ومحاولات قامت في القرون الوسطى ، وتغيير لهذه الجهود والمحاولات بعد أن وقع الناس تحت تأثير المؤثرات

الكلاسيكية القديمة ـ تلك المؤثرات التى وصل معظمها إليهم عن طريق كتاب القرن الخامس عشر بإيطاليا ، بحيث إننا نجد فى هذا النقد مزيجاً من عناصر القرون الوسطى ومن عصر النهضة بإيطاليا ومن التفكير المستقل الجديد .

ومن الأمور التي اهتم بها النقد في هذه المرحلة محاولة الوصول إلى مفهومات واضحة عن طبيعة فن الشعر ووظيفته في المجتمع . لقد كان الشعر في القرون الوسطى كما نوهنا يعتبر مجرد وسيلة لخدمة الدين ، ومن وجهة النظر النقدية لم يكن يعتبر في الحقيقة فناً قائماً بذاته بقدر ما كان يعتبر مجرد ريتوريكا موزونة أو صورة أخرى من المنطق أكثر تأثيراً في النفس ، وما إلى ذلك من الأذكار التي كانت تحط من شأن الشعر . أما في عصر النهضة فقد ساعدت قراءة الآداب الكلاسيكية القديمة على إدخال مفهوم جديد للشعر يختلف عن هذا المفهوم التقليدي الذي ورث عن القرون الوسطى . وقد أدى ذلك إلى تضارب الآراء وغموض الأفكار فها يتعلق بماهية الشعر ووظيفة الشاعر ، وساعد على نشر الفوضي النقدية التي كثيراً ما كان يشكو منها الكتاب في هذا العصر . وزاد من الاضطراب والفوضى هجوم المتزمتين في الدين على الشعر ، واعتبارهم إياه فناً خطيراً على الدين والأخلاق . بل إن أشهر مؤلف نقدى في هذه المرحلة وهو « تبرير للشعر » للناقد الشاعر « سير فيليب سيدنى » كان القصد المباشر منه الرد على هجمات هؤلاء المتزمتين في الدين على المسرح الإنجليزي وبالأخص كاتب يدعى « جوسون » كان قد هاجم الشعر في كتاب له خصصه لذلك. فمنذ بداية الحركة المسرحية الإليزابيثية شهر المتزمتون حرباً عواناً على المسرح، وانضم إليهم بعض كتاب العصر أنفسهم . لذا كان من الواجب على النقاد أن يدافعوا عن الشعر ويفسروا سر إيمانهم به وأن يجدوا مبرراً له ووظيفة في حياة الناس . فلم يكن تبيان قيمة الشعر إذن مسألة أكاديمية صرفة في ذلك الوقت ، وإنما كانت مشكلة حقيقية خطيرة ، وكان لا بد من إقناع البعض أن الشعر ذو منفعة ولا خطر له على الأخلاق أو الدين . ولا نزال نجد ذاقداً مثل « بتنهام » يحاول في أواخر القرن السادس عشر أن يبين لقرائه أن الشعر ليس عديم الفائدة .

وقد تقدم النقاد بآراء عدة يحاول كل منهم أن يدافع بها عن الشعر . منها أن الشعر رمزي في جوهره ، ويخني وراء مظهره الجذاب حقائق خلقية وفلسفية ، وهذا الرأى مصدره القرون الوسطى وساعد على رسوخه إيمان « بلوتارك » به . وقد قبله كثير من النقاد لأنه يضني على الشعر وظيفة تعليمية خلقية وبذلك يفحم كل من كان يعترض عليه في ذلك الوقت . كذلك من الآراء التي تقدم بها النقاد الرأى الذي يقوم على أساس أرسطي ، والذي يقول إن الشعر محاكاة للطبيعة ، و إن لهذه المحاكاة وظيفتها في حياة الإنسان فهي تولد المتعة واللذَّة . ومنها أيضاً ما ذهب إليه « سيدنى » من أن الشعر ينشط ملكة الخلق لدى الإنسان ، فيمكن الشاعر من أن يسمو على حدود الحياة الواقعية ، ويقدم للقارئ عن طريق العالم الحيالي الذي يخلقه رؤية جذابة توحى له بالحقيقة المطلقة والمثل العليا . ومنها ما قال به الفيلسوف المعروف « فرانسز بيكون » فقد أنكر « بيكون » أن الشعر رمزى في جوهره ، وزعم أنه يخلق لنا عالمًا خيالياً لا علاقة له بعالم الواقع ، عالمًا لا تقطنه الحقيقة المثالية المطلقة كما يدعى «سيدنى » وإنما هو عبارة عن صورة منمقة من الواقع ، الغرض منها إشباع حاجات روح الإنسان ورغباته وأمانيه التي لا يحققها له عالم الواقع .

كذلك شجعت معرفة النقاد بالتراث النقدى الكلاسيكى (ولا سيا كتابات أفلاطون) على التفكير في مشكلة الإلهام الشعرى . لقد كان النقاد جميعاً يؤمنون بضرورة وجوده في الشعر الجيد ، ولم يعودوا يقنعون بالفكرة الأفلاطونية القائلة بأن الإلهام عبارة عن ضرب من الجنون تولده ربة الشعر في نفس الشاعر . فذهب البعض إلى أنه نوع من الشرود أو النشوة تساعد على إيجاده عملية التركيز الحاد التي يقوم بها الشاعر ، بينا ذهب البعض الآخر إلى أن الإلهام الشعرى هبة من الله ذاته .

ومن المسائل التي أدت إلى إثارتها معرفة النقاد بالتراث الكلاسيكي القديم

مسألة العلاقة بين القديم والجديد . فمن المصطلحات النقدية التي تتكون منها حصيلة النقاد في هذه المرحلة من تطور النقد الأدبي الإنجليزي لفظة « المحاكاة » فكان النقاد غالباً ما يعرفون الشعر بأنه المحاكاة متبعين في ذلك تعالم أرسطو سواء عن طريق مباشر أو غير مباشر . ومعنى المحاكاة هنا بالطبع محاكاة الطبيعة بالمداول الأرسطي لهذه العبارة الذي على الرغم من غموضه لن نتمكن لضيق المجال من مناقشته هنا . إلا أننا أيضاً غالباً ما نجد النقاد يقولون إن الشعر الحيد يجب أن يكون محاكاة ، أي يجب أن يحاكبي أويقلد الشاعر فيه إنتاجاً الشاعر كبير من شعراء الماضي (أى شعراء اليونان والرومان القدامي) . وبهذا المعنى تصبح المحاكاة عوناً على عملية الحلق الأدبى التي يقوم بها الشاعر ، ويصبح النتاج القديم النموذج الذي يجب على الشاعر الحديث أن يحتذيه أو يقتني أثره . ويعتبر المؤرخون مبدأ المحاكاة هذا (بمعناه الثاني) من أهم المبادئ النقدية في عصر النهضة إن لم يكن أهمها جميعاً ، ولوأن المبدأ ذاته ليس من اختراع هذا العصر ، وإنما هو جزء من التراث النقدى القديم إذ دعا إليه مثلا الناقد « إيسقراط » Isocrates قبل عصر النهضة بزمن طويل . وخليق بنا أن ندرك أن مبدأ المحاكاة هذا ــ كما تصوره كبار نقاد عصر النهضة ــ لم يكن يعني أن واجب الكاتب أن يقلد الفن القديم تقليداً أعمى أوأن يقتني أثر الكاتب القديم في كل شيء منالعنصر الشكلي فى عمله إلى التفاصيل اللفظية الدقيقة فيه ، وإنما يعنى أنه يتحتم على الكاتب الحديث أن يدرس الأعمال الفنية القديمة ، ويتأمل الوسائل التي يطرقها أصحابها بقصد التأثير في نفوس قارثيهم . والغرض من هذه الدراسة الوصول إلى المنهج السلم الذي قد يعين الكاتب في عملية الحلق الفني . ومن ذلك يتضح لنا أن معنى مبدأ المحاكاة في عصر النهضة يختلف اختلافاً بيناً عما فهمه منه بعض النقاد في المرحلة التالية حين زعموا أن واجب الكاتب الحديث أن يقلد الأعمال الفنية القديمة وذلك بأن يتبع فئة من القواعد والقوانين الصارمة ظنوا أنها أساس تلك الأعمال .

٣ ـــ المرحلة الثانية إذن تختلف عن المرحلة الأولى فى أنها تتميز بشيء

من التزمت النقدى ، ولا سيا فى بدايتها وعند صغار النقاد . ولقد بلغ هذا التزمت فى البداية مبلغاً جعل بعض المؤرخين يصف نقد هذه الرحلة (التي استمرت من النصف الثانى من القرن السابع عشر حتى الثلث الأخير من القرن الثامن عشر) بأنه عبارة عن مجهود متصل بذله النقاد فى سبيل تحرير أنفسهم من قيود الموقف النقدى الذى اتخذ فى بدايتها . ويتلخص هذا الموقف النقدى وأصله فرنسى فى الإيمان إيماناً يكاد يكرن أعمى بعدة قوانين ظن الناس خطأ أنها تقوم عليها الأعمال الأدبية الكلاسيكية القديمة . فقد اعتقد النقاد فى بداية هذه المرحلة أن واجب الكاتب أن يدرس دراسة واعية نتاج القدامى وأن يبدل جهداً واعياً نحو تطبيق قواعد فنهم .

ولقد حلت المرحلة الثانية نتيجة للتغيير الكبير الذى طرأ على الحياة الفكرية والفنية بل والاجتماعية في إنجلترا حوالي منتصف القرن السابع عشر . ويرجع هذا التغيير إلى حد ما إلى زيادة النفوذ الفرنسي الذي بدأ بزواج الملك تشارلز الأول بأميرة فرنسية . ثم جاءت الحرب الأهلية وقضت على الملكية فترة من الزمن هرب أثناءها ولى العرش إلى فرنسا وأقام فيها مع حاشيته . وحيمًا عاد إلى وطنه وتولي عرش بلده جلب معه اللوق الفرنسي إن جاز التعبير ، فسادت طريقة التفكير الفرنسية النقد الأدبي كما سادت الأدب ذاته . ولم يقتصر أثر التفكير الفرنسي على إنجلترا في الواقع في ذلك الوقت ، وإنما تعداه إلى الجياة الأوربية عامة ، وذلك لما كان لفرنسا حينئذ من نفوذ سياسي وحضاري . لقد كان نقاد المرحلة السابقة كما رأينا يستقون مبادئهم بدون تمييز أحياناً من شتى المصادر المختلفة من التراث المرروث عن القرون الوسطى ومن التراث الكلاسيكي القديم ومن التفكير الإيطالي في بداية عصر النهضة وما إلى ذلك . فهم في الواقع لم يكونوا مذهباً نقدياً محدداً موحداً ، ولم تكن لهم نظرية واحدة أو معايير ثابتة يقيسون حسبها الأعمال الفنية . أما النقاد الذين بدءوا هذه المرحلة الثانية فقد أقاموا أحكامهم على نظرية واعية ومذهب موحد واضح - هذا المذهب هو الذي يسمى عادة

«المذهب النيوكلاسيكي» أو المذهب الكلاسيكي الجديد للتفرقة بينه وبين كلاسيكية اليونان والرومان القدامي ، وهو المذهب الذي أخذه الإنجليز عن الفرنسيين . وليس مصدره في الحقيقة أقوال أرسطو كما كان يدعى النقاد ذاتهم ، بل شروح النقاد الإيطاليين وتعليقاته معلى أقوال أرسطو في القرن السادس عشر رأمثال «سكاليجر » و «كستلفترو » و «منتورنو » و «فيدا ») . لقله كان هۋلاء النقاد يؤمنون بأن للأدب معايير أزلية مطلقة ، شأنه في ذلك شأن غيره من أوجه النشاط الإنساني ، وبأن أرسطو ، في حدود فهمهم له ، قد وصل بفكره الثاقب إلى هذه المعايير . ولذلك نجدهم يصفونه قائلين إنه تمكن من معرفة المنهج الذي تتبعه الطبيعة البشرية ذاتها في خلقها للأدب الرائع . ولقد شجع حماسهم للعلم وتقديرهم لاكتشافاته على هذا الإيمان بالقوانين الثابتة في ميدان الفن . لقد اكتشف «نيوتن » القوانين التي تحكم عالم الطبيعة ، كما أنه كتب في أحد مؤلفاته معبراً عن أمله في أن يتمكن علماء الأخلاق من اكتشاف قوانين مماثلة لقوانين الطبيعة في ميدان الأخلاق . ولذلك أخذ المفكرون يبحثون عن مثل هذه بقوانين المطلقة ، وذلك ليس في ميدان الأخلاق فحسب وإنما في ميدان النمن آيضاً . بل إننا نجد بعضهم مثل « چون دينس » يضني معني دينياً على هذه القوانين فيقول إن الفن بقوانينه ونظامه يساعد على خلاص الإنسانية من الفساد الالذي حل بها نتيجة للخطيئة الأولى .

والمبادئ التى يقرم عليها المذهب الكلاسيكى الجديد هى بالإجمال ما يلى . أولاً: إن غاية الأدب أو بالأحرى الشعر هى التعليم الحلقى . حقاً إن النقاد النيوكلاسيكيين كثيراً ما استشهدوا بقول الناقد الرومانى هو راس إن الشعر يرحى إلى المنفعة واللذة أو الطرب معاً . إلا أنهم كانوا فى الحقيقة يؤمنون بالرسالة الخلقية للأدب قبل كل شيء . ثانياً : كان هؤلاء النقاد يسلمون بأن الإلهام أو العبقربة من الأمور الضرورية فى الشعر ، ولكنهم لم يحاولوا دراسة هذا الإلهام أو هذه العبقرية ، ولم يقولوا عنها شيئاً يستحق الذكر . وكانوا يؤكدون ويكررون أن

الشاعر لا يستطيع أن يكتب شعراً جيداً بدون معرفة أصول فنه وكانوا يقصرون كتاباتهم النقدية على مناقشة هذه الأصول. وكانوا يعتبرون الفن مجموعة من القواعد على المؤلف أن يخضع لها خضوعاً مطلقاً . وأولى هذه القواعد أن يقلد الفنان إنتاج الماضي ، أي عليه أن يراعي قوانين معينة استنبطها النقاد القدامي ولا سيما أوسطو من إنتاج الماضي . فهذه القوانين تتفق وطبيعة العقل البشري ، وهي التي يقبضي بها الذوق العام . فالعقل البشري هو الحكم في أمور الأدب ، وما ينافي هذا العقل لابد من استئصاله . لذلك كان لزاماً على الكاتب أن يتجنب التناقض ، وأن يحافظ على قانون الاحتمال أو مشاكلة الواقع في بناء القصة وتصوير الشخصية . كذلك على الكاتب أن يحافظ على قانون التناسب في تصوير شخصياته وفي الأفكار والعواطف التي ينسبها إلى هذه الشخصيات وفي اللغة التي تعبر بها عن ذواتها . وعليه أيضاً أن يعرض ما هو عام ثابت في الإنسان (أي المعنى المجرد الذي يصدق على الأفراد جميعاً ويسمو عليهم جميعاً) وليس ما هو داقيق محسوس خاص بكائن مفرد . وإن يجد القارئ غرابة في إيمانهم بمبدأ المعاني العامة هذا حين يعلم أن المذهب النيوكلاسيكي قائم على الاتجاه العقلي الصرف الذي أرسى ديكارت قواعده الفلسفية ، وحين يعلم أن ديكارت الذي نص على وضوح الأفكار وتميزها كان يؤون بأن الحمال فىالصورة الثابتة المطلقة التي تتعدى الحزئبات.

وتنبع القوانين التي ينبغي تحققها في الأعمال الأدبية من فكرة « الأنواع » التي ينقسم إليها الأدب ، تلك الفكرة التي ورد ذكرها في الحديث عن النقد في عصر النهضة . وليس مصدر القوانين في هذه الحال الأعمال الأدبية المعينة ، بل أفكار عامة يستنبطها النقاد من المبادئ التي ذكرناها آنفاً . فقد كون النقاد صورة مثالية في أذهانهم عن كل « نوع » ، صورة تختلف في الموضوع والأساوب والغاية عن صورة أي « نوع » آخر . وأهم « الأنواع » على الإطلاق هي الملحمة والتراجيديا اللتان كانتا تعتبران أسمى صور النتاج الأدبي . والملحمة

أسمى من التراجيديا . وقد عرفوا الملحمة بأنها شعر قصصى يعرض عن طريق الرمز أحد الةوانين الخلقية . لذلك كان على كاتب الملحمة أن يبدأ فينتقي الموعظة أو الحقيقة الخلقية المعينة التي يود أن ينقلها إلى القارئ ، ثم يلبس هذه الحقيقة ثيابًا من الرموز التي تشاكل الواقع . وكما أن الملحمة تتألف من قصة وشخصيات وعناصر خارقة ولغة فإن اكل عنصر من هذه العناصر قوانينه التي يجب ألا يحيد عنها . فمثلالا بدأن يكون الموضوع تاريخياً ، ولا بدأن تبدأ القصة « من الوسط » كما يقولون ، أو بالأحرى كما يقول حجتهم هوراس ، ولا بد أن يكون البطل رجلا كاملاً ، ولابد أن تتدخل عناصر إلهية في الأحداث البشرية وتغير مجراها. وبالمثل في حالة التراجيديا إذ لا بد أن يكون موضوعها من نوع معين يتفق وجلال التراجيديا ، فيستحسن أن يكون موضوعاً تاريخياً ويتعلق بأمور عامة تهم الأمة بأسرها . ولا بد أن تقدم درساً أخلاقياً واضحاً ولذلك يجب أن يعاقب لمذنبون فيها ويكافأ الصالحون، وهذا هو ما سماه النقاد بقانون « العدالة الشعرية » ويجبأن يراعي كاتبها قانون الاحتمال أو مشاكلة الواقع ، وقانون التناسب ، والوحدات الثلاث (التي نسبتها إلى أرسطو من أغرب الأخطاء التي وردت في تاريخ النقد الأدبي الحديث) أي وحدة الزمان والمكان والفعل . أما اللغة فيجب أن تتناسب في سموها وجلالها وجلال الموضوع ، وينتج من القوانين السابقة أن البطل التراجيدي يتحتم عليه أن يكون رجلا ذا شأو في الدولة ، ولا يصح أن يكون فىالتراجيديا شخصيات من مركز اجتماعي منحط . كما أن بناء التراجيديا يجب أن يتبع نسقاً معيناً ويجب أن تتألف التراجيديا من خمسة فصول ، ولا يجوز أن يظهر الكاتب جريمة قتل ترتكب على المسرح وما إلى ذلك من القوانين التي كان النقاد يعتبرونها أزلية غير قابلة للتحريف .

هذه هى القوانين العامة التى كان النقاد يحكمون بها على العمل الفنى المعين. ويخطئ من يظن أن جميع النقاد آمنوا بها ، أو طبقوها تطبيقاً أعمى ، بل إننا نجد حتى فى فرنسا (وهى البلد الذى تحدد فيه هذا المذهب وتباور ووضع فى

صيغته النهائية) نقاداً لم يتبعوا هذا المذهب في هذا القانون أو ذاك ، مثل « كورني» أحياناً و « سان افرموند » . لهذا من الطبيعي أن نتوقع بعض المعارضة في إنجلترا لهذا التقنين الصارم للأدب. ولن نعجب حين نجد « دريدن » وهو أكبر نقاد القرن السابع عشر (ويسميه البعض أبا النقاء الأدبى الإنجليزى) يتحمس أحياناً لبعض تراجيديات شكسبير على الرغم من أنها لا تتحقق فيها القوانين التي سنها النيوكلاسيكيون لاتراجيديا ، وينتقد صرامة هذه القوانين كما ينتقد الأدب الفرنسي الذي يراعيها أحياناً أخرى . ولعل رحابة أفق « دريدن » هي التي جعلت منه أكبر ناقد في هذا القرن ، ويسميه بعض مؤرخي النقد أبا النقد الأدبي الإنجليزي لأسباب عدة ، منها أن أسلوب النقاد السابقين له كان أشبه ما يكُون بأسلوب المعلم الذي يلتي درساً على تلاميذه ، بينما يتحدث دريادن إلى قرائه حديث الند للند ، وكانت لهجته أكثر تمديناً وصقلا من لهجتهم . هذا بالإضافة إلى أنه كانت لديه معظم مقومات الناقد الكبير ، ففضلا عن ملكته النقدية تراه غالباً ما يستخدم المفارنة والتحليل كما يستخدم المنهج التاريخي إلى حد ما . واقد عاش دريدن في أواخر القرن السابع عشر أي بعد ظهور الإنتاج الإبداعي الراثع في عصر شكسبير فكانت في متناول ياءه نماذج أدبية راثعة أمكنه أن يتأملها ويقارنها بغيرها من نتاج العصور الأخرى والأمم المختلفة ، كذلك كان وراءه تراث نقدى إنجليزي غير ضئيل.

إلاأن الجيل الذي أتى بعد دريدن كانت تعوزه رحابة أفقه وملكته النقدية ، وكان متزمتاً في أحكامه وفي إيمانه بقوانين النقد النيوكلاسيكي . ولعل خير من يمثل هذا الجيل الناقد «توماس ريمر» الذي ذهبت أحكامه المتزمتة على تراجيديات شكسبير مثلا في الأحكام النقدية المبتسرة . وخلف ريمر جيلان أو ثلاثة من النقاد حاولوا التحرر من عبودية القوانين النيوكلاسيكية المتطرفة ، ولن نخص بالذكر منهم سوى الدكتور «صمويل جونسون» الذي كان أعظمهم جميعاً . وعلى الرغم من أن جونسون كان يكتب في النصف الثاني من القرن الثامن

عشر ، أي في أواخر المرحلة الثانية من تاريخ النقله الإنجليزي ، إلا أنه يمثل النيوكلاسيكية المعتدلة في إنجلترا أصدق تمثيل ، بل إنك تراه يكتب عن بعض افتراضاتها ومبادئها بأسلوب أوضح من أسلوب سابقيه . حقاً إنك تجده يهاجم بعض قوانين النيوكلاسيكية مثل الوحدات الثلاث في المسرحية ، ويدافع عن المزج بين العناصر التراجيدية والكوميدية ، مما قد يجعل البعض يظن أنه من رواد الحركة الرومانتيكية والتحرر المطلق من القيود . واكنه في الحقيقة يمثل الروح النيوكلاسيكية الإنجليزية أصدق تمثيل. فتجده مثلا يؤمن بمعيار المعانى العامة ، فيقول « إن المعاني الكبرى دائماً معان عامة ، وتتحقق في مواقف لا شذوذ فيها ، وفى أوصاف لا تسف إلى مستوى التفاصيل الدةيقة » ؛ ويقول أيضاً « إن وظيفة الشاعر أن يختبر الجنس لا الفرد ، وأن يلاحظ الصفات العامة والمظهر الكبير ، وليس واجبه أن يحصى الخطوط المرسومة على كل زهرة ، أو أن يصف لنا الفروقات الدقيقة في لون الغابة الخضراء » . ويصحب الإيمان بالمعانى العامة ثقة تكاد تكون مطلقة بسلطان العقل وتغليبه على العاطفة فى رؤية الوجود وتقييم الأشياء ، ونظرة في الأدب تعتبره وسيلة للتعبير عن الحقيقة فحسب . وليست العلاقة بين هذين الأمرين وليدة الصدفة في الواقع ، فالنظرة العتملية هي التي تؤكد أهمية الفكر المجرد (وبالتالى الوضوح والجلاء في الأسلوب) والفكرة المجردة هي الفكرة العامة التي تسمو على كل ما هو جزئي خاص . ولقد كان النقاد والمفكرون وعلماء اللغة في هذه المرحلة يقيسون سمو اللغة بقدرتها على التعبير عن الفكر المجرد ويعتبرون اللغة القادرة على هذا التعبير دليلا على تقدم الفكر فيها وسموه . أما اللغة القريبة من المحسوساتوالجزئيات والتي تغلب عليها الصور والمجاز فكانوا يعتبرونها دليلاعلىتفكير بدائى منحط . وكما أن جونسون يؤكد أهمية تحكيم العقل في العاطفة فهو أيضاً يؤكد الوظيفة الحلقية للأدب ، ويقول إن واجبُ الشاعر ألا يصور لنا مظهراً خاصا من مظاهر الحياة في فترة معينة من التاريخ ، يل يصور العالم الخلقي الذي يظل ثابتاً كما هو طوال تاريخ الإنسانية الطويل، وأن يعبر عن الحقيقة الخلقية أو الدرس الخلقي الذي يود أن ينقله إلى القارئ يأسلوب واضح مباشر بحيث يدركه الجميع .

ولما كانت غاية الأدب أن ينقل إلينا حقائق عامة ، ولما كانت الحقائق العامة بطبيعتها معروفة لدى الجميع ، أصبحت مهمة الشاعر تنحصر في الصورة التي يعرض فيها هذه الحقائق أو الصيغة التي يصوغها فيها . وبعبارة أخرى أصبح الناقد يفرق بين الشكل والمضمون وأضحت الاعتبارات الشكلية هي التي تحظى ياهمام الشاعر ، تلك الاعتبارات الشكلية التي هي وليدة الصنعة ومعرفة أصول الفن والتفكير الواعي الصرف، وغالباً ما نجد جونسون يهتم بمشكلة «التناسب » سواء في الشخصية أو في التعبير . كذلك لما كانت الحقيقة وحدها هي ميدان الأدب فإن قيمة الحيال تضاءلت حتى كادت أن تنعدم في نظر جونسون ، وهو في ذلك أيضاً يمثل لنا المذهب النيوكلاسيكي أصدق تمثيل . لقد نادى «هوبز » بأن العقل وحده هو جوهر الشعر ، وسبق أن هاجم ديكارت الحيال ، كما أن دريدن وصفه بأنه تلك الملكة الفوضوية التي لا تراعي قانوناً والتي هي أم الحنون والأحلام والأوهام والحمى، وقال إن الحيال لابد أن يخضع لسلطان العقل. وهكذا نجد أن هؤلاء النقاد جميعاً لم يثقوا في الحيال ، وإنما كانو ينزعجون له ، وأغلب الظن أنهم كانو يخشونه لاعتبارات خلقية . إذ كانوا يعتبرون الحيال في ذاته قوة عاصية لا ضابط لها ، وعن طريقها يطلق سراح القوى الخفية المظلمة الحبيسة في قرار النفس الإنسانية ، ويعيث في نفس الإنسان العاقل كل ما ينافي العقل .

ومع أن جونسون الذى يمثل الآراء النيوكلاسيكية تمثيلا صادقاً عاش حتى السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر ، فإن العوامل التي أدت في النهاية إلى تقويض صرح المذهب النيوكلاسيكي قله بدأت تظهر في الواقع منذ بداية ذلك القرن . ومن هذه العوامل أن إدراك بعض النقاد لأهمية العنصر العاطفي في الشعر أخذ يتزايد ببطء يوماً عن يوم ، لا سيا وأن أرسطو قد قال في كتابه عن الشعر إن غاية التراجيديا إثارة العاطفة ، مما جعل النقاد والشارحين يهتمون بهذه العاطفة

ويحاولون تحديدها وإدراك العلاقة بين الحوف والشفقة وما إلى ذلك . كذلك بدأً النقاد يهتمون بدراسة الناقد اليوناني القديم « لونجينس » في أسرار الأدب الجليل ، وبدأوا أيضاً يفرقون بين ما يسمونه « الجلال » و « الجمال » في الفن ، ويجدون في الجلال صفات أخرى غير الصفات التي نصت عليها قواعد النقد النيوكلاسيكي وعلى هذ النحو أمكنهم أن يبرروا إعجابهم المتزايد بأعمال شكسبير التي لا تتبع قواعد هذا النقد ، تلك الأعمال التي ربما كان لها أكبر الأثر في تقويض دعائم المذهب النيوكلاسيكي في النقد في إنجلترا ، بل وفي أوربا على العموم . كذلك بدأ النقاد يدركون أهمية « الذوق » ووجوب توفره في الناقد البصير . والذوق هنا معناه الإدراك الغريزي لخصائص العمل الفني ، أو الحدس بطبيعة النتاج وبقيمته . ولا شك أن الناقد حيمًا يعتمد على اللوق بهذا المعنى لا يلجأ إلى القواعد الملقنة ، ولا يكتني بتطبيقها تطبيقاً آلياً . كما أن اعتبار اللَّوق المعيار الأخير في تقييم الأدب يعني إحلال العنصر الشخصي أو الفردى ، أي شخصية القارئ ، محل القاعدة العامة التي كان يطبقها الناقد تطبيقاً موضوعياً من قبل ، وبالتالى نجد أن النسبية تبدأ تحل محل القواعد المطلقة في ميدان النقد الأدبي في أواخر القرن الثامن عشر . فلم يعد الناقد يحكم على قيمة العمل الأدبى بمقدار مراعاة المؤلف لهذا القانون أو ذاك ، وإنما بمقدار استجابته هو نحو هذا العمل ، وحسب نوع هذه الاستجابة . ويجدر بنا أن نذكر تأثير فلسفة «هيوم» والمدرسة التجريبية عامة في هذا الحجال ، فقد بين هيوم أن الجمال ليس صفة في الأشياء ذاتها وإنما هو في ذهن الرائى ، أي أنه فكرة تخلعها الذات على الموضوع . ولا شك أن من الأمور التي أسرعت من عملية تدهور الكلاسيكية ونمو النظرة النسبية زيادة الوعي التاريخي الذي أدى إلى وضع الأعمال الفنية في سياقها التاريخي والبيئي، وإلى رؤية هذه الأعمال بالنسبة إلى هذا السياق. ولقد بدأت تظهر بشائر واهنة لهذا الوعى في بداية القرن الثامن عشر حين تنبه النقاد إلى أن الظروف التي نشأ فيها مسرح شكسبير تختلف عن ظروف المسرح

الكلاسيكي القديم ، ومن ثم لا يجوز الحكم على مسرح شكسبير بتطبيق القوانين النقدية التي وضعت للمسرح القديم ، وهكذا . كما أنه مما أدى إلى تطور هذا الوعى التاريخي اكتشاف التراث الأدى القديم ، فقد بدأ البحاثة والدارسون يكتشفون التراث الأدبي للعصور الوسطى ، مما جعل الناس تتحمس لهذا التراث وتبدأ تقارنه بتراثاليونان والرومان . وكان لهذه الاكتشافات أثران هامان في تطور النقد الأدبي في أواخر هذه المرحلة : أولهما بعث الوعي الأدبي القومي والإحساس بأن الأدب القومي يؤلف وحدة لها كيانها الذي يختلف عن غيره ، ومن ثم بدأت تختني الصفة المطلقة الى كان يتميز بها المذهب النيوكلاسيكي ، والى جعلت دعاة هذا المذهب الأولين يؤمنون بأن قواعد النقد أزلية ثابتة وفوق كل زمان ومكان. أما الأثر الثاني فهو ظهور النزعة التي اصطلح المؤرخون المحدثون على تسميتها « النزعة البدائية » في النقد ، إذ تحمس الناس للادب البدائي لخلوه من الصنعة والزخرف ، ولأن الطبيعة البشرية تظهر فيه في أبسط صورها . والنزعة البدائية مظهر من مظاهر الاتجاه العام الذي يسميه كل كتيب في تاريخ الأدب الأوربي بالعودة إلى الطبيعة ، والتي كان روسو من أقطاب الدعاة إليها . وطبيعي أن العودة إلى الطبيعة تنافى دعوة الكلاسيكية التي هي أولاً موقف متحضر متمدين ، يفرض القيود والنظام الصارم على العواطف والطبيعة ، لأنه لا يؤمن بالعاطفة أو بما يؤدي إلى الفوضي ويتنافي مع سلطان العقل. لذلك كانت النزعة البدائية من ألد أعداء الكلاسيكية، وبزيادة البدائية بمرور الزمن أخذ يضمحل ما كان للكلاسيكية من نفوذ.

ويتضح لنا من هذا العرض السريع أن مبادئ النقد الكلاسيكي قد أخذت في الزوال تقريباً الواحد تلو الآخر في نهاية القرن الثامن عشر . غير أنه على الرغم من محاولة النقاد أن يتحسسوا طريقهم نحو مبادئ ومفاهيم نقدية جديدة كان هؤلاء النقاد على العموم تعوزهم النظرة الشاملة التي يجب توفرها في عملية ارساء دعائم مذهب جديد ، كما أنهم لم يكن لديهم حصيلة نقدية كافية . لقد

كانوا يحاولون صب الحمر الجديدة في القوارير القديمة التي لم تكن تتسع لها ، بينها كان ينبغي لهم أن يصنعوا قوارير جديدة تماماً. هذه القوارير هي التي قام بصنعها كولردج . حقا لقد قطع النقد الأدبي شوطاً بعيداً إلى الأمام في مرحلته الثانية ، فلم يعد يهتم النقاد بتبيان أهمية الشعر أو بالدفاع عنه كما كان يفعل نقاد المرحلة الأولى. هذا فضلا عن أنهم على العموم لم يعودوا يهتمون بالعناصر الريتوريكية في كتاباتهم ، وركزوا جهودهم على الأعمال الفنية ذاتها يتناولونها بالنقد والتحليل ، وأخذوا أحياناً يؤرخون للأدب الإنجليزى بأسره . كذلك تطورت قدرة النقاد على استبطان ذواتهم وعلى التحليل النفسي . وبنمو علم النفس وزيادة الوعى بالذات أخذ النقاد يتأملون ما يحدث في نفوسهم أثناء تذوقهم للنتاج الأدبى، ويحاولون سبر أغوار الملكات النقدية والإبداعية على نحو ما فى المقال تلو المقال . ومع ذلك ظل النقد الأدبى الإنجليزي بحاجة إلى ناقد كبير يشذب من أدوات النقد ويبلور قضاياه في صيغة دقيقة ، ويقيم هذه القضايا في هيئة مذهب كلى متماسك، مذهب يحدد العلاقة بين الأدب وسائر ضروب النشاط الفكرى ويحدد مركز الأدب منها، ويكشف لنا عن الكثير من أسرار الابداع الفني ، وعن العلاقة بين العبقرية والقانون . ولعلهذا في نهاية الأمر هو نوع الخدمة التي أداها كولردج للنقد الأدبى الإنجليزي .

(ب) كولردج ١ ــ النقد المنهجي

لعل أهم ما يتميز به نقد كولردج هو صفته المنهجية والعلاقة الوثيقة التي فيه بين النظرية والتطبيق . فهو من ناحية لا يطبق مبادئه تطبيقاً أعمى فيجحف بذلك الأعمال الفنية المعينة التي ينقدها . ومن ناحية أخرى لا يلتي بأحكامه بأسلوب تلقائى و بطريقة عشواء بدون الرجوع إلى مبادئ أو نظرية يهتدى بها . ولعل هذا الموقف الوسط الذي يحتله كولردج بين النقد التأثري الذي يقوم على انطباعات الناقد وحدها وبين النقد الذي يخضع العمل الفني كلية للمبادئ هو الذى يميز نقد كواردج عن الكتابات السالفة في النقد الأدبي الإنجليزي بوجه عام . فنحن نشعر أثناء قراءتنا لنقده بأننا إزاء عقلية ممتازة تفكر في الموضوعات بجرأة وحرية وإزاء حساسية مرهفة لايعوزها النظام والتدريب . نعم إن الانفعال أو الأثرالنفسي عند الناقد هو عادة نقطة البداية في هذا النقد ، إلا أنه غالباً ما يترجم هذا الانفعال إلى قضية ذات مدلول واضح محدد ، قضية لها علاقة بأحد المبادئ الجوهرية في النقد . وبعبارة أخرى يمكننا أن نقول إن قدرة كولردج على النقد ترجع إلى كونه ناقداً فلسفياً . فهو لا يقنع بمجرد تدوين انفعالاته أو الآثار النفسية التي تولدها فيه الأعمال الفنية المعينة ــ الشيء الذي يفعله صغار النقاد الرومانتيكيين. ولا هو يجبر العمل الفني المعين ، كما يفعل صغار أتباع المدرسة الكلاسيكية دائماً ، على مطابقة نظرية نقدية محدودة الأبعاد ، نظرية كونها الناقد سلفاً . وإنما نجد كولردج ينسق بين أحاسيسه المتباينة ، وينظمها ويجعل منها نظاماً أومذهباً معيناً ، مذهباً له مكانه في مذهب كلى شامل للعقل الإنساني. ومع أن الآراء قد تختلف فها إذا كانت دراسة كولردج للفلسفة قد أضرت بشعره فمما لاشك فيه أن اهتمامه بالفلسفة وبالتفكير الفلسني ساعده على أن يصبح

الناقد الكبير الذي نعرفه . غير أننا يجب ألا ننسى ، إن لاحظنا بعض الاضطراب في هذا النقد ، أن كولردج لم ينشر معظم نقده الأدبي بنفسه ، وإنما وصل نقده إلينا عن طريق المذكرات التي دوبها بعض من استمعوا إلى محاضراته العديدة في الأدبأو إلى حديثه الخاص ، وعن طريق الهوامش والشروح التي كتبها في صفحات الكتب الكثيرة التي قرأها ، وعن طريق تعليقات وملاحظات متناثرة دوَّنها في مذكراته العديدة التي بدأ نشرها جميعاً بطريقة منظمة عام ١٩٥٧ فقط ولقد زعم بعض النقاد والمؤرخين الإنجليز ، الذين لا يميلون إلى التفلسف ولا يثقون بجدوى التفكير النظرى ، أن نقد كولردج لا علاقة له بنظرياته في النقد الجمال . واكننا نرى في ذلك الرأى تعسفاً في الحكم وبعداً عن الحق . لقد أكد وكولردج دائماً وفي كل مناسبة الحاجة إلى العودة إلى المبادئ الأساسية في مناقشة أى أمر من الأمور . فالفكرة الأساسية وراء «الصديق» و «سيرة أدبية» و «عون على التأمل » جميعاً هي الدعوة إلى إعادة النظر في المبادئ الأساسية السائدة في ميادين الأخلاق والسياسة والفلسفة والنقد ، وإلى إقامتها جميعاً على أسس نظرية سليمة . فيقول عن مجلة «الصديق » إن الغرض منها إحلال المبدأ محل المنفعة ووضع مبادئ واضحة للفنونقده وللأخلاق والدينوالسياسة . ويقول أيضاً إنه وضع كتابه «عون على التأمل» لأجل أولئك الذين يودون أن ينموا شخصياتهم في ضوء الوعى الجلي ، ويقيموا أفكارهم في الدين والأخلاق على أساس من المبادئ السليمة المدروسة . أما كتاب « سيرة أدبية » على ما فيه من استطراد فيؤكد لنا كولردج في أكثر من موضع فيه قيمة المبادئ وأهميتها في النقد الأدبى . ومن أغراض هذا الكتاب تبيان الفوضى التي كانت تسود الكتابات النقدية المعاصرة في المجلات الأدبية وغيرها ، وتوضيح الأخطار التي تنجم عن «إحلال التقرير محل الجدل» ، والدعوة إلى ضرب من «النقد الفلسي» الذي يبدأ بتعريف المبادئ التي يقوم عليها . ويشرح لنا كولردج ما يقصده بالنقد الفلسني قبل أن يبدأ بنقد أعمال الشاعر وردزورث فيقول : « إن الدراسة

النقدية التي أصفها بأنها دراسة فلسفية سليمة هي تلك التي يعلن الناقد فيها مبادئه ويحاول أن يدعمها ـ تلك المبادئ التي يؤمن الناقد بأن الشعر عامة يقوم على أساسها ، مع تعيين هذه المبادىء بالتفصيل في تطبيقه لها على مختلف أنواع الشعر . وبعد أن يهبيئ الناقاء معاييره النقدية للمدح والذم على هذا النحو يمضى فى تعيين المواضع من الكتابة التي يؤمن بأن معاييره تنطبق عليها ، ويلاحظ بعناية إذا ما كانت هذه الفضائل أو العيوب تتكرر عند الكاتب ويميز أيضاً بعناية بين ما هو مميز لجوهر الكاتب وبين ما هو عرضي صرف ، أو ما هو مجرد تقصير منه . وفي هذه الحال إذا كانت مبادئ الناقد معقولة واستدلالاته سليمة ونتائجه صادقة فإن القارئ بل والشاعر ذاته قد يأخذان بحكمه وذلك نتيجة اقتناعهما بصحته أما إذا كان الناقد قد أخطأ فإنه في هذه الحال يكون قد عرض أخطاء، في موضع معين وفي صورة واضحة ملموسة ، والناقد في هذه الحال يحمل الشعلة التي تنير السبيل للغير حتى يمكنهم أن يروا مواضع خطئه (١١)». هذا هو المهج الذي يتبعه كولردج في معظم كتاباته النقدية سواء كان موضوع نقده شعر وردزورث أو مسرحيات شكسبير . فهو دائماً يؤكد لنا أهمية المبادئ ، ويعود بنا إلى المبادىء الأولى في معظم ما كتب. إن الناقد ، كما يقول ، ليس الرجل الذي يعبر عن آرائه الشخصية الصرفة والتي لا قيمة لها ، ولكنه الرجل الذي يكتب عن العمل الأدبي بصيغة تؤدي إلى القبول التام أو إلى الرفض التام (٢) .

غير أنه يعلم تمام العلم أن المبادئ ليست قواعد ثابتة متحجرة يطبقها المرء تطبيقاً أعمى وبصورة آلية ، وإنما هي وسائل مفيدة في يد الناقد لاغير وسائل ترشده في عملية نقده للعمل الفني المعين ، وتعينه على إيضاح استجابته إزاءه . فيقول : « لو كانت للشعر قواعد تفرض عليه من الحارج لما ظل الشعر شعراً وإنما تدهور إلى منزلة الصنعة الآلية (٣) » .

⁽١) «سيرة أدبية » . الجنزء الثاتي . ص ٥٠ .

 ⁽ ۲) « سيرة أدبية » . الجزء الأول . ص ٥٥ .

⁽٣) نفس المرجع . الجزء الثاني . ص ٦٥ .

٢ ــ ماهية الشعر : الشعر بين اللذة والرؤية

يبدأ كولردج كل سلسلة من المحاضرات التي ألقاها في الأدب تقريباً بمحاضرة أولية بعرض فيها مبادئه النقدية ويعرف فيها الشعر . ويبدأ تعريفه للشعر عادة بالتمييز بينه وبين العلم ، فيقول مثلا في إحدى المحاضرات التي ألقاها عام ١٨١١ (١) إن الشعر ليس نقيضه النثر كما يعتقد البعض وإنما نقيضه المعلم في الحقيقة ، كما أن النقيض الحقيق للنثر ليس هو الشعر بل الوزن . فالغاية المباشرة هي للعلم هي الوصول إلى الحقيقة وتوصيلها إلى الغير ، بيما غاية الشعر المباشرة هي توصيل اللذه . فلاأحد يقرأ كتاب «المبادئ » لنيوتن أو أعمال لوك مثلا وغرضه المباشر أن يحصل على اللذة بدلامن الحقيقة ، وإن كانت معرفة هذه الحقيقة قد تعين الفرد في المستقبل على إدراك طبيعة اللذات التي يسعى وراءها . وليس تعين الفرد في المستقبل على إدراك طبيعة اللذات التي يسعى وراءها . وليس لدى كولردج أي شك في أن الشعر قاء يوصل إلينا أهم الحقائق الخلقية ، ولكنه ينكر أن هذا هو غاية الشعر «المباشرة » إذ أن غايته المباشرة هي اللذة واللذة هي الشيء الذي يجعل من الشعر شعراً . وهكذا يمكننا أن نعرف الشعر بأنه توصيل اللذة المباشرة .

ومع أن هذا التعريف يفيدنا في التمييز بين الشعر والعلم إلا أنه ليس بالتعريف الدقيق ، لأنه تنطوى تحته كتابات عديدة مثل القصص والروايات النثرية وغيرها مما لا يسميه الناس شعراً . ولهذا كان لا بد من ذكر صفات إضافية نميزبها الشعر عن غيره منأنواع الكتابة التي تشترك معه في هذا التعريف ، والتي مع ذلك تختلف عنه اختلافاً بيناً . فقد يصف النثر أحياناً جمال الطبيعة والعواطف والأحداث الإنسانية بشتى نواحيها في لغة طبيعية تتمشى وطبيعة هذه الأحداث ، ومع ذلك فلا يسميه كاتبه أو قارئه شعراً . حقاً إن العمل الأدبى

⁽١) « نقد كولردج لشكسبير » . الجزء الثاني . ص ٥٠ .

لا يستحق أن يسمى قصيدة دون أن تتحقق فيه هذه الصفات ، ومع ذلك فلا بد له أن تتوفر فيه صفة أخرى حتى يصير شعراً . هذه الصفة التي يجب توفرها فيه هى انفعال اللذة أو حالة الانفعال الحاد التي تميز الشاعر نفسه وهو يقوم بعملية الإبداع .

ولكي تتضح هذه النقطة في أذهاننا يتحتم علينا أن نتصور الشاعر الصادق على أنه شخص يتمتع بحساسية غير عادية تجعله يتعاطف بدرجة أكثر من المعتاد مع موضوعات الطبيعة وأحداث الحياة الإنسانية . كذلك لدى الشاعر قدرة غير عادية على النشاط الذهني التلقائي عامة وبالأخص على نشاط الملكتين العقليتين اللتين يسميهما كولردج « الخيال » و « التوهم » (١) . ويتمكن الشاعر بفضل هذه المواهب من أن يعرض حقائق الطبيعة والعواطف الإنسانية عرضاً حياً وأن يصلح منها ويعدلها ويضيف إليها انفعال اللذة الذي يولده النشاط التلقائي لملكاته . وهذه الحالة النفسية هي التي تخلق كلا موحداً يولد اللذة في نفوسنا ، كلاتكون أجزاؤه منفصلة مصدر لذة متميزة واعية . وهكذا نستطيع أن نعرف الشعر أو القصيدة بأنها ذلك النوع من التأليف الذي يضاد العلم في أنه يرمى إلى توليد لذة عقلية ، ويحقق هذه الغاية عن طريق استخدام اللغة الطبيعية التي تلائم حالة الانفعال ، والذي يتميز عن غيره من أنواع التأليف التي لا يستبعدها هذا المعيار في أنه ككل يولد في نفوسنا مقداراً من اللذة يتمشى وإحساسنا باللذة التي تولدها الأجزاء الكونة لهذا الكل. والقصيدة الكاملة هي التي يولد كل جزء من الأجزاء المكونة لها في نفوسنا أكبر مقدار ممكن من اللدة المباشرة يتمشى وأكبر مقدار ممكن من اللذة التي يولدها العمل بأسره باعتباره كلا. و يعرض كواردج الصفات الثلاث التي اشترط الشاعر ملتون توفرها في الشعر -

وهي البساطة والحسية والعاطفة . ويفسر هذه الصفات قائلًا إن البساطة تميز

⁽١) النسر المتعرف بهن الحدال والموهم في الجزء الخاص بتظرية الخيال فيها بعد .

الشعر عن عمليات التفكير العلمى الاستدلالى الشاقة ، بينا تحقق الحسية صفة الموضوعية والوضوح فى الصور التى بدونها يصبح الشعر إما صنعة جامدة ميتة وإما أحلام يقظة واهية باهتة . أما وجود العاطفة فيحول دون كون الشعر موضوعياً صرفاً وينفخ فيه روحاً وحياة إنسانية دافئة .

إلاأن كولردج يعود فيكرر أن الصفة المميزة للقصيدة هي في عبقرية الشاعر ذاته ، تلك العبقرية التي تتخذ شكل النشاط التلقائي لملكتي الحيال والتوهم ، ويظهر هذا النشاط في التوازن والتوفيق بين الصفات المتضادة أو المتنافرة ، وفي الحمع بين التشابه والاختلاف ، بين الإحساس بالجدة والموضوعات القديمة المألوفة ، بين حالة من الانفعال أكثر من المعتاد ودرجة بالغة من النظام ، بين ضبط النفس والقدرة على الحكم والحماس والعاطفة الجامحة ، ويظهر هذا النشاط أيضاً في المزج والتوفيق بين الصنعة والسليقة ، وفي إخضاع الفن للطبيعة والأسلوب للموضوع وإعجابنا بالشاعر لتعاطفنا مع الصور والعواطف والشخصيات والأحداث التي تدور حولها القصيدة (١).

كذلك في « سيرة أدبية » يعرف كولردج الشعر أول الأمر بأنه ذلك النوع من الكتابة الذي يضاد العلم في أنه لا يرمى إلى الوصول إلى الحقيقة ، وإنما يجعل من اللذة غرضه المباشر . ولكنه أيضاً يدرك أن تعريفه هذا يشمل جميع الكتابات ، النثرية ، التي لاترمى إلى الحقيقة . لذلك نجده يميز بين الشعر والنثر على أساس كمي من اللذة ، فيقول إن الشعر يولد في مجموعه مقداراً من اللذة يتلاءم ومقدار اللذة التي نحصل عليها من الأجزاء المكونة له (٢) .

وليس بواضحما يقصده كولردج باللذة التى تولدها فى نفوسنا الأجزاء ، اللهم إلا إذا كان مصدر هذه اللذة الوزن نفسه . وإذا كان كذلك فإننا لا نستطيع أن نقبل هذا التعريف لأن الوزن يوجد فى الشعر كله جيده ورديثه ، ولا شك أن

⁽١) قارن النص الأول .

⁽ ٢) انظر « سيرة أدببة » . الجازء الثانى (الفصل الرابع عشر) .

الوزن وحده فى الشعر الردىء لا يولد فينا أية لذة ، الشيء الذى تنبه له كولردج نفسه . كذلك نجد كولردج، على الرغم من تحليله الرائع لوظيفة الوزن فى الشعر ، يعتقد أن الشعر قد يوجد فى أسمى صوره بدون الوزن ، بل ودون أن تكون اللذة هى غايته المباشرة . وهكذا يهجر كولردج اللذة كأساس لتعريفه لاشعر ، ولا يلبث أن يغبر موففه فى «سيرة أدبية» كما غيره فى انحاضرات ، ويترك المناقشة التى بدأها من وجهة نظر القارئ أو المستجيب الشعر ، ويتحول إلى وجهة نظر الشاعر ذاته ، فيقول إن الذى يميز الشعر هو حالة الانفعال التى تنشأ لدى الشاعر أثناء عملية الحلق الفنى . ويزعم أن السؤال : ما هو الشعر ؟ يكاد يكون ذاته السؤال : ما هو الشاعر ؟ حتى إن الإجابة عن أحد هذين السؤالين يكون ذاته السؤال الآخر .

وحياً تتحول المناقشة من وجهة نظر القارئ إلى وجهة نظر الشاعر ، ويبدأ كولردج في تحليله لمقل الشاعر أثناء عملية الحلق ، نلاحظ أن عوامل أخرى غير عامل الغذة تبدأ تتسرب إلى المناقشة بل وتأخذ تتحكم فيها . فلكى يفهم القارئ طبيعة الانفعال الذى يحس به الشاعر أثناء عملية الحلق (وهو الشيء الذى يميز الشعر من غيره) لا بد له أن يضع نفسه محل الشاعر ، ويتخيل ما يجرى في نفسه . إن الشاعر لديه أولا قدرة على الانفعال أو حساسية أكثر من المعتاد ، أى أنه لديه قدرة أكثر من غيره على المشاركة الوجدائية مع الأشياء والواطف والمواقف والأحداث التي هي موضوع شعره . ولديه أيضاً قدرة أكثر من المعتاد على المتخيل والتوهم ، أى أن عبال تجربته رحب (فالتوهم هو الملكة التي تمكننا من الجعاد من الجمع والتكديس) ولكنه رغم رحابة تجربته ، وتباين العناصر التي تتكويذ منها ، تراه يوفق بين هذه العناصر جميعاً ويحقق الوحدة فيها ، فهيمن عليها وحدة عاطفية أو ،ا يسميه كولردج أحياناً وحدة الاهتمام (ذلك لأن الحيال هو الملكة التي تحيل الكثرة إلى الوحدة في نظر كولردج (۱)) . وعن طريق الجمع بين هذه الدرجة الديه الكرة إلى الوحدة في نظر كولردج (۱)) . وعن طريق الجمع بين هذه الدرجة

⁽ أ) انظر النصرن الثالث والرابع .

الكبيرة من المشاركة الوجدانية مع الموضوعات، وهذا النشاط الفائض لملكتى التخيل والتوهم يتمكن الشاعر من إبراز حقائق الطبيعة، وحقائق النفس البشرية في صورة حية. غير أن الشاعر لا يعرض لنا هذه الحقائق عرضاً موضوعياً، أى كما توجد هي في عالم الواقع اليوبي الذي يتسم بالفوضي، وإنما هو يحورها ويصلح منها بفضل ملكتي الحيال والتوهم لديه إذ توجه المشاركة الوجدانية ملكة التوهم فتجعلها تجمع مادة التجربة، بيما تحيل ملكة الخيال المادة المجمعة إلى شكل عضوي موحد. وليس انفعال اللذة الذي يحس به الشاعر إبان عملية الحلق الفني سوى النتيجة التي تنشأ عن نشاط ملكاته جميعاً، أي نشاط المشاركة الوجدانية والتوهم والتخيل. إنه الانفعال الذي يصاحب عملية تحوير روح الشاعر للعالم الموضوعي الخارجي.

من هذا العرض السريع يتضح لنا أن اللذة ليست في الحقية هي غاية الشعر كما يفترض كولردج أولا وإنما يخلط /كولردج في هذا المجال بين الغاية والنتيجة : لأن اللذة هي نتيجة نشاط الحلق لدى الشاعر ، ونتيجة أداء الشعر لوظيفته لدى القارئ . أما الشعر فهو في جوهره إدراك عاطفي للحقيقة ، وغايتة أن يعرض التجربة الإنسانية عرضاً خيالياً ، أن يعطينا قيما ، ويبصرنا بحقائق الطبيعة والنفس البشرية ، وذلك ليس كما هي في خضم الحياة وإنما بعد أن يحيلها الشاعر إلى شكل موحد ذي مغزى أو معنى للشاعر وللقائري على السواء . هذا هو المفهوم الذي نجده في نظريته المعروفة في المفهوم السليم للشعر عند كولردج ، وهو المفهوم الذي نجده في نظريته المعروفة في الحيال . إذ يقسم كولردج الحيال إلى نوعين : أولى ، وثانوي (١) . فالحيال الأولى الحيال . إذ يقسم كولردج الحيال الى نوعين : أولى ، وثانوي (١) . فالحيال الأولى عمل المناسلة على مهمة هو من العوامل الرئيسية في جميع عمليات الإدراك . ومهما اختلفت الآراء في كنه هذا الحيال الأولى أمن شك في أن كولردج يضفي أهمية بالغة على مهمة الحيال في عملية الإدراك ، وذلك سواء كانت هذه المهمة قاصرة على فرض شكل معين على جمهرة الإحساسات التي تأتينا من الخارح (كما نجد في مذهب

⁽١) انظر الحزء الحاصر بنظرية الحيال فيها بعد .

كنط) أم كان يعتبرها كولردج (كما اعتبرها شيلنج) الشرط الأساسي الأولى الذي لا تقوم بدونه عملية الإدراك على الإطلاق. أما الحيال الثانوي، وهو الحيال الفني أو الشعرى بالذات، فقد اعتبره كولردج مماثلا للخيال الأولى، بل صورة أسمى منه. ولهذا فهو يخلع على الشعر الذي يقوم عليه أهمية كبرى. إنه لا يعتبر الشعر مجرد أمر تافه كما اعتبره الفيلسوف الإنجليزي بيكون من قبل، أو مجرد لحب كما كان يعتبره بعض معاصريه مثل شيلر، وإنما هو يربط بينه وبين مسائل الحياة الجادة. فوظيفة الشعر الحيالي أن يضفي على فوضى الحياة والتجربة شكلا موحداً، وصورة ذات معنى ، ولذلك يرى كولردج أن الشاعر في عملية الإبداع الحيالي ينشط ملكاته وقواه جهميعاً.

ولعل نظرية كولردج في الحيال الشعرى من أهم النظريات النقدية التي ظهرت في ميدان النقد الآدبي لا في إنجلترا فحسب وإنما في أوربا أيضاً. وهي تفسر لنا الكثير من آراء كولردج النقدية ، بل هي ، كما سنرى فيا بعد ، بمثابة المركز الذي يدور حوله مدهبه النقدى . فهي ، وليس حديثه عن اللذة ، أهم ما في كتاباته في النقد النظرى . حقاً إن كولردج كثيراً ما يتحدث عن هذه اللذة التي يولدها العمل الفني في نفس القارئ ، إلا أنه أثناء تحليله لهذه اللذة يدخل عناصر أخرى لا يمكن إرجاعها إلى اللذة . فني أولى مقالاته في الجمال التي تدور والشيء الذي تشترك فيه جميعاً ، هو أنها تبعث انفعالا في النفس ، وغرضها المباشر إحداث اللذة وذلك عن طريق الجمال » وهكذا يدخل كولردج في تعريفه فكرة الجمال ، وإذا لم نتمكن من رد الجمال إلى ما يثير اللذة فلن نصبح تعريفه فكرة الجمال ، وإذا لم نتمكن من رد الجمال إلى ما يثير اللذة فلن نصبح تعريفه فكرة الجمال ، وإذا لم نتمكن من رد الجمال إلى ما يثير اللذة فلن نصبح تعريفه وبين اللذة . فيقول مثلا عن تمثال أبولو بلفيدير إنه «ليس جميلا يسوتي بينه وبين اللذة وإنما هو يبعث على اللذة نتيجة كونه جميلا ». وهكذا

 ⁽١) انظر «سيرة أدبية» (تحقيق شوكروس). الجزء الثان.

يتضح لنا أن اللذة ليست هي جوهر الفنون الجميلة أو غايتها ، وإنما هي فقط النتيجة التي تصاحب إدراك الجمال ، ذلك لأن الجمال في نظره « لا ينشأ في الإحساس وإنما مصدره العقل الإنساني» ، وإننا حينما نصف الشيء بأنه جميل «يكون إدراكنا لجماله ، أو حدسنا به ، سابقاً لإحساسنا باللذة الذي يثيره في نفوسنا» . اللذة إذن عامل مصاحب عرضي يعتمد حدوثه على مسائل عديدة ، بل إن اللذة قد تنشأ في تجربة التذوق ولا يكون مصدرها العمل الفني ذاته وإنما ارتباطات شخصية بحتة وعوامل لا دخل لها بالعمل الفني . كذلك نشاهد أن مناقشة كولردج للجمال في هذه المقالات تتحول بعد حين إلى مناقشة في الحيال الشعرى كما يتصوره . فيقول إن الجمال في جوهره يتلخص في إدراكنا للكثرة باعتبارها كثرة وهي تتحول إلى وحدة . ويعرف الحمال أيضاً بأنه وجود الكثرة في صورة الوحدة . وتحويل الكثرة إلى الوحدة من مهمة الحيال الثانوي. ولا يذكر كولردج لفظة «اللذة » على الإطلاق في خاتمة عرضه للموضوع التي يلخص فبها آراءه ، فيقول فيها «إن الفن يصوغ العناصر التي يوحدها في قالب معني خلقي »(١) وإن الفنون الجميلة جميعاً ، مثلها في ذلك مثل الشعر ، «تعبر عن غايات ومعان وتصورات وعواطف ، وكل هذه تنشأ في العقل الإنساني . »

غير أنه يجدر بنا أن نذكر هنا أن مفهوم اللذة في موقف كولردج ليس مفهوم الدائي كما كان عندسابقيه ، على الأقل من نقاد الإنجليز ، فقد كانت فكرة اللذة عند اتباع المذهب التجريبي والمذهب الرابطي تشوبها عناصر عديدة دخيلة على الفن والتذوق الفني . فنجد مفكراً كبيراً مثل ديفيد هيوم لا يميز بين الفن والمنفعة في تصوره للذة الفنية ، بل إن الحلط بين الاثنين استمر حتى أيام كولردج ذاته ، فلم يسلم منه الباحثون في علم الجمال مثل «أليسون» و « ديوجالد ستيوارت» و « رتشارد بين نايت » . أما كولردج فقد حاول أن يبين أن اللذة الشعرية خالية من أغراض المنفعة أو الأغراض العملية . ولهذا فإن تصوره للذة أدنى إلى تصور الفيلسوف كنط منه إلى الفيلسوف الإنجليزي الترابطي هارتلي . كذلك حاول مراراً

أن يميز بين الجمال واللذة والمنفعة (١) وأحياناً تجده يقصد باللذة الشعرية ضرباً من الغبطة الروحية ، وواضح أن هذا عكس مفهوم التجريبيين والترابطيين . وأحياناً أخرى لايقبل استعمال لفظ «اللذة » في هذا المجال ، لأنها تؤدى إلى كثير من الحلط والإبهام . ويعترض على قول الشاعر الإنجليزي «جورج داير » إن غاية الشاعر المباشرة إثارة اللذة لدى القارئ فيصفه بأنه هراء ، ويقول إن الشاعر يجب عليه ألا يرمى إلى إثارة اللذة إلا باعتبارها وسيلته الحاصة به ، أما غايته الأساسية فأسمى من ذلك وأكثر نبلا .

ويخالف كولردج معظم النقاد الرومانتيكيين والنقاد الذين مهدوا للحركة الرومانتيكية ، وبالذات دعاة البدائية ، فى أنه لا يجعل من الشعر مجرد مسألة انفعالات أو أحاسيس . فهو يهاجم المسرحيات الشائعة فى عصره ، ولا سيا المترجم منها عن الألمانية ، لأنها كانت تكتنى بإثارة الانفعال والعاطفة دون أن تتضمن رؤية أو فلسفة خاصة فى الوجود، ويقول إن إثارة الانفعالات والأحاسيس من أبسط الأمور ، وإن أرخص أنواع الأدب يستطيع أن يثيرها . ويقول فى نظريته فى الوزن إنه مع أن الوزن يتطلب وجود انفعال أو عاطفة ، ووصفهما المادة الحام التى تتألف منها التجربة ، إلا أنه أيضاً ينشأ عن الحاجة إلى غرض نظام عليهما (٢) . ويصف الموسيتي بأنها الشعر بأسمى معانيه ، وذلك لأنها عرض نظام عليهما (١) . ويصف الموسيتي بأنها الشعر بأسمى معانيه ، وذلك لأنها مع بمنابة السديم للشاعر ، أى أنه مجرد المادة الحام التى يخلع عليها الشاعر هو بمثابة السديم للشاعر ، أى أنه مجرد المادة الحام التى يخلع عليها الشاعر ، فظاهاً وصورة ذات معنى .

حقاً لقد دعا أحد النقاد حديثاً (همفرى هاوس فى كتابه عن «كولردج» الذى ظهر عام ١٩٥٣) إلى إعادة النظر فى نظرية كولردج فى الشعر ، وإلى الاهتمام بتلك الناحية منها التى تفرق بين الشعر والعلم على أساس التعارض بين الانفعال والحقيقة ، مفترضاً فى ذلك أن الشعر ميدانه الانفعال فحسب . ولكن

⁽١) انظر النص التاسع .

⁽٢) انظر النص الثامن.

هذا الاهتمام بناحية الانفعال وحدها في نقد كولردج هو في نظرنا خطأ جسيم : من شأنه أن يعمينا عن القيمة الحقيقية لنظريته في الحيال . كما أن هناك عوامل فى تاريخ الفكر الأوربى دعت كولردج إلى التفرقة بين الشعر والعلم على أساس أن الأول غايته اللذة بيما غاية الثانى تفهم الحقيقة . فقد كان الناس حتى أيام كولردج، بل وحتى بداية هذا القرن حينها تغير مفهوم العلم تغيراً جوهرياً ، يؤمنون بأن العلم في مقدوره أن يجلب إلينا يقيناً مطلقاً . فيقول كُواردج إن الحقيقة العلمية ثابتة ومطلقة ولذلك نجده يقرن العلم بالحقيقة . ولكن الوضع قد تغير الآن ولم نعد نؤمن بوجود حقيقة مطلقة يصلُ إليها العلم ولا يصل إليها سواه . ولو لم يكن هناك غير « حقيقة » العلم لأمكننا قبول التمييز بين العلم والشعر على هذا الأساس . ولكننا بالفعل نستطيع أن نتحدث عن ضروب مختلفة من الحقيقة بدلامن أن نقصر الحقيقة وحدها على ما يأتى به العلم . وإذا كانت وظيفة العلم هي تفسير الوجود فإن وظيفة الشعر والفن عموماً هي تقييمه أو إعطاؤه معني ومدلولاً . وعلى هذا النحو يمكننا أن نقول إن هناك حقيقة شعرية أو صدقاً شعريآ بالإضافة إلى الحقيقة العلمية أوالصدق العلمي وإن كانت معايير الصدق فى الحالتين تختلف الاخنلاف كله لا شك ، ويصبح الشعر والعلم إذن وسيلتين (مختلفتين حقاً) من وسائل التعرف على طبيعة التجربة . ولعل المسألة في جوهرها مسألة علاقة نقيمها بيننا وبين الأشياء . أو موقف نأخذه إزاءها . فمن الممكن أن نأخذ من نفس الموضوع موقفين متباينين : موقفاً شعرياً وموقفاً علمياً . وفى هذه الحال لن نستطيع أن نقرر أى الموقفين أصدق من الآخر بل لن تكون للفظة «أصدق » فى هذه الجملة أى معنى . وربما هذا هو دا قصد إليه الفياسوف كيركجارد حينها قال «إن العلم، شأنه في ذلك شأن الشعر والمن تمامآ يفترف حالة نفسية معينة لدى كل من الكَاتب والقارئ. »

٣ ــ الموقف الشعرى والحقيقة الشعرية

كيف يفسر كولردج الموقف الشعرى من التجربة ؟ يقول كولردج في عبارة مشهورة له «إننا أثناء قراءتنا للشعر نتوقف بمحض إرادتنا عن عدم التصديق بصفة مؤقتة وهذا في رأيي هو جوهر الإيمان الشعرى (١١) . » يتحتم علينا إذن لكى نؤمن الإيمان الشعرى أن نتوقف برهة عن عدم التصديق . واستعمال كولردج للفظين «عدم التصديق » و « الإيمان » استعمال هام له دلالته . فلم يقل كولردج إننا نتوقف عن عدم التصديق لأجل التصديق الشعرى ، وذلك لأن كلمة « إيمان » عنده تعنى شيئاً يختلف عن مدلول لفظة « تصديق » أو « عدم التصديق » . فالتصديق أو عدمه عملية عقلية أو منطقية صرفة ، بيما تدخل عناصر أخرى غير عنصر العقل أو المنطق في الإيمان ، عناصر تتعلق بالإرادة و بقوى الشخصية عنصر العقل أو المنطق في الإيمان ، عناصر تتعلق بالإرادة و بقوى الشخصية الإنسانية كلها مجتمعة (٢) . ولذلك نجده أحياناً يشبه الإيمان الشعرى بالإيمان الديني (٢) .

وقد اعترض البعض على قول كولردج إننا أثناء قراءتنا للشعر نتوقف عن عدم التصديق «بمحض إرادتنا»، ولكننا نختلف معهم فى ذلك ، لأن للإرادة دخلا كبيراً فى الموقف الشعرى . فلكى نقرأ الشعر كما ينبغى يلزمنا أن نأخذ الموقف المناسب منه ، وأن نضع أنفسنا فى الحالة النفسية الملائمة على حد قول كيركجارد ونحن نستطيع أو أردنا أن نقرأ بعض أجزاء من ملحمة ملتون « الفردوس المفقود » كما لو كانت مقالا فى علم الفلك ، وفى هذه الحال ذحن نشاء ألا نتوقف عن عدم التصديق اللازم للإيمان الشعرى . إذن فالتوقف عن عدم التصديق فعل

 ⁽١) «سيرة أدبية » – الجزء الثانى – ص ٦ .

⁽ ۲) انظر «عون على التأمل » صلى ٣٤٩ . ومن كتاب Table Talk (٢٨ يو'يو ١٨٣٢) نمل كيف كان كولردج يؤكد أهمية التمييز بين التصديق والإيمان .

٣) «سيرة أدبية » - الجزء الثانى - ص ١٠٧ .

إرادى فى جوهره – هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى نحن نعتقد أن الذى دفع كولردج إلى توكيد عنصر الإرادة فى هذا الفعل هو أيضاً رغبته فى التمييز بين القراءة الشعرية الإيجابية أو الاستجابة الشعرية المثلى، وبين القراءة السلبية المحضة النى تؤدى إليها الفلسفة الترابطية ، تلك الفلسفة التى ظل يهاجمها كولردج طوال حياته . لهذا يقول كولردج إننا أثناء توقفنا عن عدم التصديق لسنا مجرد « متفرجين كسالى » على العالم الشعرى الذى يعرض أمام أعيننا ، ولسنا نستجيب كما لو كنا فى حالة جلم كما ظن بعض أتباع المدرسة الترابطية . فكما أن الكاتب نفسه يقظ واع مسيطر على جميع قواه أثناء عملية الإبداع الفنى كذلك يكون القارىء أثناء قراءته للنتاج .

ولا يعنى توقفنا عن عدم التصديق فصل الشعر عن الحياة ، وإنما يعنى فقط أبنا نأخذ من التجربة موقفاً معيناً يختلف بطبيعة الحال عن موقف العلم ، ولهذا من العبث أن نقول إن الموقف العلمى أسمى من الموقف الشعرى ، أو أن نحتج على الموقف الشعرى مدعين أنه لا يوصلنا إلى الحقيقة العلمية أو العملية . فلم يقصد الشاعر أبداً إلى توصيل هذه الحقيقة ، وإن توقعنا منه أن يفعل ذلك فإننا حينئذ نخلط بين الموقف المختلفة ولا نأخذ من تجربته الموقف الشعرى اللازم . أما عند ما نأخذ الموقف الشعرى فإننا لا نحتج حينئذ على «هومير وس » مثلا لأنه يجعل الآلحة تتدخل في صورة محسوسة في شئون البشر مما يتنافي ومعتقدات الرجل الحديث ، ولا نتجر «دانتي » لأن تصوره للفلك في « الكوميديا المقدسة » تصور عتيق لا يتفق ونظريات العلم الحديث ، كما أننا لا نتوقف عن القراءة ، حينا يقول لنا الشاعر أن السهاء تبكى كما أن قلبه يبكى ، ونطل من النافذة لنتحقق مما يقول لنا الشاعر أن السهاء تبكى كما أن قلبه يبكى ، ونطل من النافذة لنتحقق مما إذا كانت السهاء حقيقة تمطر ، ولا نتساءل بأى معنى منطقي يمكن للقلب أن يبكى ، ناهيك عن بكاء السهاء .

ويتضح الموقف الشعرى فى نظرية كولردج فى تحليله لما يحدث لنا أثناء مشاهدتنا للمسرحية الشعرية ، وفى نظرية « الإيهام » illusion التي جعل منها

مبدأ أدبياً عاماً غير قاصر على الأدب المسرحي . ومشكلة العلافة بين عالم المسرح وعالم الواقع (أو بين الفن والواقع) كانت من أهم المشكلات التي حاول حلها النقاد من قبل. وقد انقسم النقاد السابقون لكولردج إزاء هذه المشكلة إلى فريقين، فريق يعتقد بأن الذي يحدث في المسرح هو أن الشاعر يخدعنا خداعاً تاماً بحيث أننا نكاد نؤمن بأن الأحداث التي تمر أمام أعيننا على خشبة المسرح هي أحداث واقعة فعلا ، مثلها في ذلك مثل أحداث العالم الواقعي ، ودن ثم اهتم هذا الفريق بالوحدات المسرحية الثلاث لأن الوحدات كانت ترمى إلى تقريب المسرحية بقدر المستطاع من أحداث عالم الواقع . أما الفريق الثاني فيؤمن بالعقل وحده وبعالم التجربة، ويرى أن هذا الرأى ينافى العقل، ويعتقدأننا أثناءمشا هدتنا للمسرحية إنمانكون واعين تمام الوعى وذلك طول الوقت بأننا جالسون في المسرح ، وبأن ما يحدث على خشبة المسرح إن هو إلا تأليف وتمثيل ، وبأن الممثل الذي يقوم بأداء دور هاملیت مثلا لیس هاملیت و إنما هو الممثل « جاریك » مثلا . وواضح أن رأى الفريق الأول يخلط بين الفن والواقع ، وينكر الفرق الشاسع بين استجابتنا للمأساة أو التراجيديا مثلا واستجابتنا لحادث مؤسف في الحياة اليومية . كذلك ينطوى رأى الفريق الثانى على غلبة المنزعة العقلية والتجريبية ، واضمحلال الحيال واتخاذ موقف تجريبي عملي من اللفن . وإذا كنا حقاً نعتقد طوال الوقت أثناء مشاهدتنا لمسرحية « عطيل » مثلا أنها ليست سوى تأليف وتمثيل فكيف نفسر ١٠٠٠ اهتمامنا بما يدور أمام أعيننا ، ومدى قلقنا على مصير عطيل نفسه ومصير دزد، ونا وغيرهما من شخصيات المسرحية ؟ لمذلك يرفض كولردج كلي الرأيين ويقول إن ما نشعر به في المسرح ليس خداعاً delusion كما أننا لا نحس طول الوقت بأن ما نراه مجرد تلفيق وتأليف وتمثيل ، وإنما هو حالة وسط بين الاثنين أطلق عابها اسم « الإيهام » illusion أو مشاكلة الواقع (١) .

ما كنه حالة « الإيهام » هذه ؟ يقول كولردج إن أفضل وسيلة لتفهم هذه

⁽١) أنظر النص الحامس

الحالة هيأن نتأمل ما يحدث في ظاهرة الأحلام . ويعنقد غالبية الناس أننا أثناء النوم نحكم على ما نمر به من تجارب في أحلامنا بأنها تجارب حقيقية . ولكن هذا اعتقاد باطل في رأى كولردج ، وذلك لأن إرادتنا نتوقف عن العمل أثناء النوم ، ومن ثم لاتكون لدينا القدرة على الحكم . إن ما يحدث في تجربة الأحلام هو أننا لانطلق أي حكم على الإطلاق ، وذلك لتوقف قدرتنا على الحكم والمقارنة عن أداء وظيفتها . وبالتالى فنحن لا يحكم على ما نراه في الحلم بأنه حقيقي كما أننا لانحكم عليه بأنه غير حقيتي . وفي هذه الحالة السلبية تقوم الصور التي نشاهدها بالتأثير في نفوسنا بوصفها صوراً . ولا يزعم كولردج أن حالتنا أثناء الحلم تستوى وحالتنا أثناء قراءتنا رواية تستحوذ على كل التباهنا . إلا أنه ينكر أن الاختلاف بين هاتين الحالتين اختلاف جوهرى . فمصادر الاختلاف بينهما في رأيه هو فقط ثلاثة أشياء . أولها أن الصور التي نشاهدها في الحلم تكون أكثر وضوحاً نسبياً . وذلك لأن انتباهنا يكون كله مركزاً عليها ، فالحواس تتعطل عن أداء وظيفتها أثناء النوم . وتنعدم جميع المؤثرات الحارجية التي قاء تشتت من انتباهنا . كذلك تولد انفعالات والعواطف ذاتها الصور فى الأحلام بينها في حالة تجربة الإيهام تكون الصور ذاتها هي مصدر الانفعالات والعواطف. أما موضع الاخملاف الثالث فهو أن الحلم يظهر لنا فجأة أثناء النوم ، فنحن لاننتقل بالتدريج من عالم اليقظة إلى تجرُّ به الحلم. بيها ترانا أثناء قراءتنا أو مشاهدتنا لمسرحية مثيرة نصل بالتدريج إلى الحالة الشعورية اآي تتعطل فيها قدرتنا عل الحكم والمقارنة ، إذ يأخذنا الكاتب والممثلون بفضل ١٠ لهم •ن حيل فنية . وينقلوننا من عالم الواقع خطوة فخطوة حتى نصل معهم إلى العالم الحاص بالمسرحية، فنعيش معهم فيه ونقبل مسلماته ونتوقع نتائجها وننفعل بما فيه من أحداث. غير أننا لسنا مجرد أداة سلبية يفعل بنا الكتاب والممثاون كما يشاءون . فنحن نصحبهم فىرحلتهم هذه بموافقتنا وبمشيئتنا وبمساعدتنا الإيجابية . وبعبارة أخرى كما يقول كولردج " إننا نشاء أن نخدع " بحيت إننا نكون على استعداد دائماً لليقظة من حالة الإيهام إذا ما وجدنا فى العمل الفنى أحداثاً غير محتملة الوقوع، أحداثاً يصعب تصديقها والتوفيق بينها وبين مسلمات هذا العالم المسرحى الحاص الذى دعانا الكاتب إلى المعيشة فيه . وهكذا نرى أنه على الرغم من أننا نساعد الكاتب على خلق حالة الإيهام إلا أن استمرار هذه الحالة أمر يعتمد على فن الكاتب وحده وعلى فهمه للطبيعة الإنسانية .

ولعل مسألة العلاقة بين الفن والواقع تعتمه على تصور الناقد للمحاكاة في الفن . لقد قال أرسطو قاديماً إن الفن ضرب من ضروب المحاكاة ، وقبل النقاد قوله حتى وقت قريب . ومع ذلك فإن تفسيرهم لهذه المحاكاة هو الذى جعل منهم أحزاباً وشيعاً وهدارس . هل معنى هذه المحاكاة أن الفن يقلد الطبيعة تقليداً أعمى؟ أم أنه يختار منها بعض العناصر ويحذف العناصر الأخرى ، وفي هذه الحال هل ينقل هذه العناصر المختارة كما هي أم هو يخلع عليها غلالة من المثالية ؟ وهل يقلد الفن نتاج الطبيعة أم هو يقلد المنهج الذي تتبعه في خلقها لهذا النتاج ؟ وهل يقلد كل نتاجها أم هو يقلد الطبيعة البشرية وحدها ؟ وهكذا . كل هذه أسئلة أجاب عنها النقاد إجابات مختلفة . وكانت مصدر خلاف شديا بين المدارس النقدية المتضاربة .

ويأخذ كولردج بقول أرسطو إن الفن في جوهره محاكاة . ولكنه يبين أن المحاكاة استنانست هي التقليد دوري (١) والفرق بينهما هو أن المحاكاة تستلزم وجود بعض الفرق بين الأصل والنتاج . أما التقليد فلا فرق بينه وبين الأصل ، أو على الأقل يوحى التقليد بعدم وجود فرق بينه وبين الأصل . والفن في رأى كولردج محاكاة وليس تقليداً ، ولذلك فنحن لا نستطيع أن نتهم كولردج ، كما فعل بعض المؤرخين الإنجليز ، بأنه يؤمن بالطبيعية أو الواقعية المتطرفة في الفن وفي المسرح بوجه خاص. فهو يقول إن المحاكاة تولد اللذة

⁽١) أنظر النص التاسع.

فالنفس ، بينها يبعث التقليد على الاشمئزاز ، وإن سبب اللذة والشرط الضروري لحدوثها هو إدراك الفرق بين الأصل والمحاكاة . والذي يميز المحاكاة عن التقليد هو أن المحاكاة وليدة « التأمل » بينها التقليد نتيجة « الملاحظة » الصرفة (١) . في العمل الأدبي الذي لا يدخاه إلاالتقليد نجد المظهر الحارجي للعالم دون أن تتدخل فيه روح الشاعر أو شخصيته . بينها لا نجد العالم الحارجي كما يبدو موضوعياً في الحاكاة بقدر ما نجد رؤية الشاعر للوجود وتجربته وإحساسه إزاءه . الفرق إذن بين التقليد والمحاكاة ليس فرقاً في الكيم بقدر ما هو فرق في الكيف . فنحن لا نجد في مسرحيات شكسبير مثلا صورة للعالم وللحياة الإنسانية سجلها الشاعر نتيجة لملاحظته فذا العالم وهذه الحياة . صورة حذف الشاعر منها بعض العناصر وأضاف إليها عناصر أخرى ؛ وإنما نجد في هذه المسرحيات تجربة شكسبير وأضاف إليها عناصر أخرى ؛ وإنما نجد في هذه المسرحيات تجربة شكسبير للعالم ورؤيته باحياة الإنسانية من وجهة نظر معينة . إن العمل الفني نتاج الروح الإنسانية وليس مجرد صورة للعالم الخارجي ، إنه تجسيد لقيم إنسانية معينة — الشيء الذي لا نجده في التقليد الصرف .

حقاً إن تجربة الشاعر تجربة شخصية . إلا أن هذه التجربة لا تتعلق بذات الشاعر الضيقة ، وبأموره الشخصية البحتة ، وإنما تنبع من أعماق كيانه ، ولذلك فإن لها مدلولا إنسانياً عاماً . فالشاعر حينا يكتب إنما هو يستبطن ذاته ، ويتأمل ما هو إنساني كلي فيها ، أى ما تشترك فيه الإنسانية جمعاء . ويقول كولردج مثلا عن شكسبير الذي يعتبره دائماً مثلا أعلى للفنانين «إنه خلق شخصياته من طبيعته الباطنة ، ولكننا لا نستطيع أن نقول بصدق إنه خلقها من طبيعته هو بوصفه فرداً جزئياً . وذلك لأن طبيعته الجزئية إنما هي مجرد مظهر من مظاهر الطبيعة ونتيجة وخلوق وليست قوة خلاقة . . . إن شكسبير أثناء عملية الإبداع الفني لا « ذات » له سوى الذات الإنسانية العامة . » . ويؤكد كولردج دائماً الصفة اللاشخصية لهذه التجربة الشخصية ، فمثلا من دلائل العبقرية عنده

⁽١) انظر مثلا « نقد كواردج لشكسبير » الجزء الثاني من ص ١٣٢ إلى ١٣٦ .

أن يختار الشاعر موضوعات بعيدة كل البعد عن ذاته الشخصية (١) ، ويقول في إحدى رسائله «إنه من السهل أن نخلع أفكارنا وإحساساتنا على مخلوقات خيالية ؛ لكن العمل الصرب حقا والجهد الحقيقي هما في تحرر أنفسنا من أنفسنا ، وفي تقمص أفكار وأحساسات لمخلوقات لها ظروف غريبة تماماً علينا وتختاف كل الاختلاف عن ظروفنا . » ويقول أيضاً في إحدى محاضراته في الفلسفة وتاريخها «إن العبقرية معناها المعيشة فيا هو إنساني كلي . »

ويوضح كولردج الفرق بين « الملاحظة » و « التأمل » في « مقال عن المهج» فيبين أن العقل أثناء عملية «الملاحظة» إنما يسجل بأسلوب سلى خالص الإحساسات التي تصل إليه من العالم الخارجي، ويكونحينئذ بمثابة مرآة لا تعدو وظيفتها عكس صورة طبق الأصل ، هذه الصورة هي « التقليد » . أما في حالة « التأمل » فإن العقل ينطوي على ذاته في حالة نشاط إيجابي ، ويفرض صوره على الإحساسات السلبية فيضفي عليها معنى وقيمة . ولا تأتى المعانى من الخارج عن طريق الملاحظة وإنما تنشأ في ذات الشاعر عن طريق التأمل . « وفي كل ما هو جدير باسم الشعر بمداوله العام تكون للمعانى (التي تنشأ في ذات الفنان نفسه) الأهمية الكبرى ، وبالقياس بالمعانى تصبح للمادة قيمة ثانوية بحتة . » وفي عملية الإبداع الفني ذاتها يحتل التأمل مكان الصدارة وتليه بعد ذلك الملاحظة . وثمة فرق آخر بين هاتين القوتين ، ألا وهو أن الملاحظة وحدها لا تستطيع أن تخلق شكلا حيًّا كما يفعل التأمل ، وإنما يكون الشكل الذي توجده شكلا صناعيًّا سيتًا . ويشبه كولردج عمل الملاحظة بجمع ربع برتقالة وربع تفاحة وربع ليمونة وربع رمانة ويضم هذه الأرباع جميعاً بحيث يبدو النتاج وكأنه فاكهة مستديرة ملونة . أما التأمل فيتضمن عملية الحيال الثانوى ولذلك فهو يخلق لنا كاثناً حقيقياً حياً موحداً : «إن التأمل يطور بذرة الحياة من باطن الشيء عن طريق ملكة الحيال وذلك طبقاً لفكرة أو لمعنى معين في العقل. » ونحن نحس في العمل الأدبي الذي

⁽١) أنظر النص السادس.

دخله التأمل بأن ما يقوله الكاتب هو وحده الذي يمكن قوله في الموقف المعين ، ولا ألفاظ غير تلك التي استعملها تؤدى نفس الوظيفة ، أى أننا نحس بحتمية العمل الفني كما نحس بحتمية الحياة في العالم العضوي الحيى . والمعانى التي يصل إليها الشاعر عن طربق التأمل والتي يجسدها في عمله الفني هي «القيم» التي تبر زها العبقرية الشعرية في عالم حجبت العادة والتقاليد الفكرية ما فيه من معنى وقيمة عن أنظارنا ، أى أنها تمثل لنا تقييم الشاعر الوجود والحياة الإنسانية . ويقول كولردج إن الرجل العبقري « يحس بلغز العالم و يعيننا على حله . » وأن « الرجل العبقري بلقي ضوء آجديد أعلى العالم (١) » .

وفي ضوء هذا التحليل للعلاقة بين الفن والواقع يتبين لنا أن كولردج جانبه الصواب حيمًا شبه حالة المشاهد في المسرح بحالة الحالم . فبدلا من توكيده للحقيقة الشعرية في العمل الفني أي لما فيه من «قيم» إنما هو يقرب العمل من الأحلام وأحلام اليقظة وكل ما هو من شأنه الهرب بالإنسان من واقع الحياة. فكون عملية الإيهام تعتمد على الإرادة وحدها كفيلة بأن تميز بين الإيهام والحلم . ويبدو أن كولردج فى اللحظات التي يلجأ فيها إلى هذا التشبيه لا يزال خاضعاً عن غير وعي لتأثير سيكولوجية الترابط واللذة . فإذا كانت غاية الشعر هي توصيل اللذة فإنه يجب عاينا أن نفعل كل ما في وسعنا لكي نحصل على هذه اللذة ، فنبطل حكمنا على الأشياء ونخدع أنفسنا بإرادتنا . واكن هذا كله ليس من الحقيقة في شيء ، فلسنا مجرد نظارة سلبيين تسحرنا الحوادث التي تمر أمام أعيننا وتجلب النعاس إلى عقولنا ، وإنما العكس . فنحن نستجيب بكل قوى شخصيتنا مكتملة حينما نستجيب الاستجابة السليمة للعمل الفني أو المسرحي أمامنا ، وهذا هو ما يقوله كولردج في مواضع أخرى من كتاباته النقدية . والذي يميز هذه الاستجابة هو ، كما ينوه كولردج نفسه . أننا نأخذ بموقف معين من التجربة ، وهو الموقف الشعرى ، ولا نأخذ بموقف آخر مثل الموقف العلمي أو

⁽١) أنظر النص الثاني .

العملي . فحينها نتوقف عن الحكم إنما نفعل ذلك في ميدان معين . أو على مستوى بالذات . حقاً إننا لا نتساءل عما إذا كان هامليت هو في الحقيقة فلان ماثلا أمامنا ملقياً ببعض أشعار شكسبير . غير أن السبب في ذلك ليس كوننا في حالة شبيهة بحالة الأحلام أو كوننا قد توقفنا عن الحكم بصورة مطلقة ، ولكننا ندرك أن مثل هذا التساؤل في غير موضعه . ذلك لأننا قررنا أن نأخذ موقفاً معيناً أو أن نضع أنفسنا في حالة سيكولوجية معينة يفرضها علينا الشعر أو الفن ، وليس لأننا شئناً أن يخدع أنفسنا . فنحن دائماً في حياتنا اليومية نفرض على أنفسنا حالات سيكولوجية معينة على هذا النحو ، ولو لم نفعل ذلك لصار مآ لنا الفوضي . فنحن لا نقف لنتساءل مثلا حينها نحل مسألة هندسية معينة عما إذا كانتالدائرة شكلا جميلا ، أو عما إذا كانت روزاً صوفياً ، كما أننا حيبًا نفترض لأجل الحياة العملية أن الشمس تشرق وتغرب لا نقف ونتساءل عما إذا كانت الأرض هي في الحقيقة التي تدور حول الشمس . فني كل مجال من مجالات التجربة الإنسانية المختلفة سواء كانت هذه التجربة عملية أو علمية أو فنية إلخ . . . ترانا نتوقف بمحض إرادتنا عن الحكم على مستوى معين فحسب وفق ما تتطلبه طبيعة هذا المجال ، مبعدين عن وعيناً جميع الاعتبارات الدخيلة . ومع ذلك فلا نستطيع أن نقول إننا نتوقف عن الحكم والمقارنة بصورة مطلقة ، أو إننا نخدع أنفسناً كل يوم . ويصدق هذا القول على الأدب كما يصدق على غيره من ميادين التجربة البشرية . فإذا كنا لانتساءل إذا كانت أحداث المسرحية حقيقية ، بمعنى أن وجودنا في المسرح حقيقي ، فلا زلنا نحكم على علاقة أجزاء المسرحية بعضها بالبعض الآخر وعلى معنى ما يدور أمامنا '. بل إننا عادة نكون في حالة وعي مرهف ويقظة تامة حيثها نشاهد المسرحية . ورب حدث عرضي غير هام في ظاهره ، أوقول عابر تدلى به إحدى الشخصيات، يكون له مغزى عميق ، ويحدد من استجابتنا الكلية إزاء المسرحية . ولن نستطيع أن لرى مغزى هذا الحدث أو هذا القول اللهم إلاإذا كنا في حالة وعي تام . وإنه لمن الأخطار التي تهدد فهمنا للفن اعتبار العالم الفنى مماثلا لعالم الأحلام ، وذلك لأننا حين نؤكا عنصر اللاحقيقة فيه إنما نفصل بين الفن والحياة ، على حين أن تجربتنا للعمل الفنى كالمسرحية الجيدة من أوثق التجارب صلة بحياتنا . فكثيراً ما غيرت رؤية المرء مأساة عميقة ، أو قراء له كلا ، من موقفه من الأمور الجادة في الحياة . إن العلاقة بين الفن والحياة علاقة وثيقة دائماً ، ولن يستطيع أى فن أن يفصل نفسه عن الحياة دون أن يهدد ذلك من كيانه ، ويسلبه وظيفته الأساسية . فكما يقول كولردج نفسه «إننا لا نحكم على الكتب بالكتب وإنما نحكم عليها بالنسبة لتجاربنا في الحياة . » غير أنه يجدر بنا أن نذكر قبل أن نفرغ من سناقشة هذا لتجاربنا في الحياة . » غير أنه يجدر بنا أن نذكر قبل أن نفرغ من سناقشة هذا الموضوع أن كولردج قد تنبه في تحليله لحالة الإيهام إلى أهمية العناصر اللاوعية في التجربة الفنية ، وإلى التأثير العميق الذي يولده العمل الذي في نفس القارىء والذي يصل إلى طبقات من الشعور أو اللاشعور لا يبلغها التنكير المنطق . . والذي دفعه إلى تشبيه هذه التجربة بالأحلام .

وفي مواضع كثيرة من كتابات كواردج نجده غير راض عن تشبيه تجربتنا للفن وللمسرح خاصة بتجربة الحلم . وحينا يتمكن من التخلص من تراث التفكير التجربي وسيكولوجية الإحساسات نجده يسمو بالتجربة الفنية عن مستوى الحداع والأحلام ، فيقرل مثلا إنها في الحقيقة أكثر من مجرد حلم » ويقول أيضا « إنه على الرغم من الموقف الشعرى أو الإيمان الشعرى لا يستطيع أن يتوقف في الواقع عن الحكم ولو لحظة عابرة » ولا يستطيع أن يعتبر عملا فنياً عظيا أى قصيدة يعرض لنا الشاعر فيها نظرة تحكمية في الأشياء ويشوه فيها الحقيقة كما يحلو له . كذلك تصبح التجربة الشعرية أي تجربة قراءه الشعر عبارة عن فقدان القارىء لذاته الشخصية الضيقة في تجربة أرحب وأصفى من تجاربه ، وتكون اللذة أو بالأحرى الغبطة أو النشوة الروحية التي يحس بها هي النتيجة التي تترتب على « تلك العملية الني لن أصفها بأنها خداع برىء ، وإنما أقول تترتب على « تلك العملية الني لن أصفها بأنها خداع برىء ، وإنما أقول إنها عملية السمو بذواتنا وففداننا لها في موسيقي أسمى الأفكار » . فالشاعر

الكبير «هو الذى يجعلنى أنسى طبقتى وشخصيتى وظروفى الخاصة ويسمو بى إلى مرتبة الإنسان الكلى » . ويعتقد كولردج أن الشعر يشبه الدين فى تأثيره على النفس فى بعض النواحى ، فهو يهدف كما يفعل الدين إلى «تعميم المعانى الخاصة ويمنع الناس من قصر اهتمامهم فقط على مجال فعالهم الضيق وعلى ظروفهم الشخصية . » وهو أيضاً « يذيب الفرد فى الجنس ويجعل من المستحيل على الفرد أن يفكر فى مصيره ووضعه الراهن دون أن يشمل فى نظرته مصير البشرية كلها ووضعها . » الشعر إذن ليس وهما باطلا ولا هو تقليد لعالم الواقع كما هو ، ولكنه فى جوهره « رؤية روحية » . إنه « ليس مجرد نسخة من الأشياء بل تأمل العقل للأشياء . » ويقول كولردج أيضاً « إن الشعر الرائع هو ترجمة الواقع إلى المثالى » . وهذه هى النتيجة التى تترتب على نظريته فى الخيال كما سنرى فيا بعد .

٤ _ الشعر والأخلاق

إذا كان الشعر هو نأمل العقل الأشياء ، أو ترجمة الواقع إلى المثالى ، فإنه إذن تعبير عن العالم الروحى ، وعن قيم خلقية معينة ، وهكذا يمكننا أن نصف موقف كولردج النقدى بأنه موقف خلق ، على أنه يازمنا فى هذه الحال أن نحدد ما نقصده بهذا الموقف الحلق لكى نميز بينه وبين موقف سابقيه من نقاد القرن الثامن عشر . لقد كان هؤلاء النقاد بدورهم نقاداً أخلاقيين ، ولكنهم كانوا ذلك بالمعنى السطحى للفظة . فكانوا يطالبون الكاتب بأن يقدم لهم فى صورة مباشرة قواعد عامة للسلوك ، وكانوا يبحثون دائماً عن مغزى القصيدة ، أو الدرس الحلقى الذى يرمى الشاعر إلى تلقيننا إياه عن طريق شعره . وإذا لم يكن هذا الدرس واضحاً ظاهراً حكموا على الشاعر بأنه لا يخدم قضية الأخلاق ، كا نجد مثلا فى نقد الدكتور جونسون لأعمال شكسبير . أما كولردج فإن موقفه

يختلف عن ذلك اختلافاً بيناً، ونحن نصفه بأنه خلقى بمعنى أن الشعر فى نظره يتضمن قيماً روحية، وأنه ينتمى إلى عالم الروح وولبد التأمل فى شروط الحياة الإنسانية بما فيها من خير وشر ، وأن الشعر الجيد لا يمكننا أن نفصله عن الأخلاق. لحذا بجده فى نقده لمسرحيات شكسبير مثلا يبين لنا أن كل شخصية من شخصياتها تمثل لنا قيماً خلفية معينة، وذلك على عكس ما ينادى به بعض النقاد الرومانتيكيين مثل « وليم بليك » الذى يقول : « إن الشر والحير لا علاقة لمما بالشخصية». فالوعى بالذات هو جزء من ما هية الإنسان فى رأى كولردج ، بل إنه نقطة بداية فلسفته، ويفترض هذا الوعى بالذات فى نظره وجود العقل بل إنه نقطة بداية فلسفته، ويفترض هذا الوعى بالذات فى نظره وجود العقل والحاسة الخلقية جزءاً جوهرياً من تصوره للإنسان .

وهكذا يفسر كولردج الأعمال الأدبية تفسيراً خلقياً في أساسه ، فلا يعتبر مأساة «عطيل» مثلا مجرد مأساة رجل غيور ، وإنما يرى فيها تعبيراً عن الخداع الإنساني المطلق . كذلك يخلص من مسرحية هامليت بأن «الفعل هو غاية الوجود الأساسية» . ويجد في شخصيتي الملك رتشارد الثالث وياجو «عرضاً مسرحياً للنتائج الرهيبة التي تنرتب على تغليب الفكر على الأخلاق . » ويؤكد كولردج أهمية حرية الإرادة في مفهوم التراجيديا ، فيقول «إن إرادة الإنسان الخرة هي الحرك الأول » . و «إن المسرحية التي تعرض لنا صراعاً بين الفرد مصدره عيب فيه وإرادة عليا واعية هي أكثر التراجيديات عمقاً في تأثيرها في النفس . » ولعل نقده لمأساة ماكبث مثل واضح لتوكيده أهمية الإرادة البشرية (١) فعلى الرغم من أنه لا يقلل من أهمية العنصر الخارق في هذه المسرحية ، الذي يظهر في صورة الساحرات ونبوءاتهن لماكبث ، إلا أنه لا يرد الشر إلى أسباب خارقة فقط . فالشر في ماكبث لا يفرض على شخص ماكبث من الحارج

⁽۱) أنظر «نقد كولردج لشكسبير». الجرء الأول من ص ۱۷ إلى ۸۲ والجزء الثانى من ص ۲۷ إلى ۲۸ والجزء الثانى من ص ۲۲۹ إلى ۲۷۲.

فحسب بل إن جزءاً كبيراً منه ينبع من ذاته . حقاً إن الساحرات يمثلن إلى حد ما الأقدار والغضبات التي تظهر في التراجيديا الإغريقية ، ومع ذلك فإن قدرتهن على التنبؤ بالمستقبل لا تسلب ماكبث مسئولية الاختيار . لقد تحققت نبوءاتهن فى مسألنين فقط ، أما فيما يتعلق بالمسألة الثالثة (أى أن ماكبت سيصبح ملكاً في يوم من الأيام) فتحقيق النبوءة يتوقف على إرادة ماكبث ذاته . إن اختيار البطل لفعل معين هو ذاته الذي يولد المأساة ، ومع أنه بمجرد اختياره يصبح سجين هذا الفعل وسجين النتائج المترتبة عليه إلا أن ذلك لا يجعل منه شخصاً مسيراً من البداية . فليست نبوءة الساحرات هي التي تولد المأساة، وإنما الذي يولدها إرادة ماكبث الضعيفة الى لم تمكنه من مقاومة الإغراء. ويرى كولردج أن المشكلة في الصورة التي وضعها فيها هنا تشبه كثيرا مثيلتها في الدين . لكنه يبين أن الشعر يختلف عن الدين والميتاقيزيقا في أنه يكتني بالفكرة العامة ، ونحن لا نطالبه بعرض مفصل لمشكلة حرية الإرادة : « كل ما في وسعنا أن نطالب به الشاعر هو أن يعطينا فكرة « عامة » وليس عرضاً منطقياً دقيقاً متماسكاً في جميع تفاصيله بحيث يفند الاعتراضات الميتافيزيقية . » وهكذا لا بد من توفر حرية الإرادة في المأساة لأن عالم المأساة في جوهره عالم خلتي .

رفي هذا العالم الحلتي نجد الشر والحير معا . فللشر وجوده الميتافيزيق ، معنى أنه ضرورى كلى ولا يمكن إلغاؤه بأى من التفسيرات . فالشر مصدر ذاته وليس مصدره الظروف الحارجية العارضة في أى صورة كانت ، وهو بذلك سر من الأسرار التي يعجز العقل الإنساني عن تفسيرها . يختلف كولردج إذن عن معظم نقاد القرن الثامن عشر الذين أخذوا بفلسفة «شافتسبرى» . فقد نادى شافتسبرى في إنجلترا بما نادى به «ليبنتز» في ألمانيا من أن هذا العالم أفضل العوالم الممكنة ، ومن أن الشر ليس له وجود حقيقى . وكانت النتيجة المنطقية في ميدان النقد الأدبى عند أتباع هذا المذهب الفلسفي هي الإيمان بما كان يسمي ميدان النقد الشعرية (۱) » ، التي كانت تقضى بوجوب عقاب الخطئين ومكافأة

⁽١١) أنظر ص ٤٦.

المحسنين في التراجيديا . ولذلك يسفه كولردج آراء النقاء الذين يؤمنون بمبدأ العدالة الشعرية ، ويدافع عن النهاية الحزينة الأصلية لمأساة «الملك لير» لشكسبير، تلك المأساة التي عدّ ل أحد كتاب القرن السابق من نهايتها بحيث كافأ فيها جميع المحسنين وأعاد الملك لير إلى عرشه طبقاً لما يقضى به مبدأ العدالة الشعرية . وكان النقاد السابقون لكولردج يفضلون بالإجماع هذه النهاية المحرفة المفتعلة التي تتعارض والرؤية الشعرية العامة للوجود كما تظهر في هذه المسرحية ولاسيما في النهاية التي كتبها شكسبير لها . كذلك نجد كولردج لإيمانه بأن الشر في نهاية الأمر سر من الأسرار التي يعجز العقل الإنساني عن تفسيرها يعتقد أن شخصية ياجو في مسرحية « عطيل» من أبدع الشخصيات التي خلقها شكسبير ، وذلك على الرغم من أنه لم يتمكن من تفسير ما فيها من شر تفسيرا يقتنع به العقل. ويتحتم على التراجيديا الكاملة في نظر كولردج أن يتحقق فيها التوازن بين قوى الخير والشر . فالتراجيديا (والشعر عامة) صورة صادقة للحياة الإنسانية ، وهي لذلك لا تستطيع أن تتجاهل الأخلاق دون أن تزيف الحياة ، ومتى ما زيفت الحياة فإن القارئ أو المشاهد لن يرى وجه الشبه بين عالم التراجيديا والعالم الحقيقي الذي يعيش فيه ، ولن يتمكن من القيام بعماية التوحيد بين نفسه وبين البطل التراجيدي ، تلك العملية التي بدونها يستحيل الإحساس بالتجربة الشعرية . ولن يستطيع القارئ أن يقوم بهذه العملية إذا وجد نفسه وجها لوجه أمام عالم يتألف من الشر فحسب . لذلك يعتقد كولردج أننا لن نجد أي متعة في قصة تخلو قلوب شخصياتها الأساسية جميعا من كل خير . وكما أن التراجيديا بوصفها صورة عامة للحياة الإنسانية يجل أن يتحقق فيها التوازن بين قوى الخير والشر ، كذلك يتحتم على البطل التراجيدي ألا يكون مجرد رجل شرير . ويتفق كولردج في هذه النقطة مع أرسطو في آرائه عن البطل التراجيدي المثالي التي نجدها في كتابه « عن الشعر » .

وهكذا نرى أن كولردج يؤكد دائما أهمية الأخلاق في الشعر . بل إنه يبلغ

إيمانه بأهميتها أنه حينا يتحدث عن تجربة الإيهام، فيقول إننا في هذه التجربة نتوقف عن الحكم ، ينكر إنكاراً باتاً أننا نستطيع في نفس الوقت أن نبطل نشاط حاستنا الخلقية وفي مقاله عن الجمال يقول إنه قد يجوز أن نستغني عن الحاسة الخلقية أحياناً في الموسيقي والرسم ولكنه يستحيل علينا أن نفعل ذلك في الشعر (۱۱). غير أن كواردج يبالغ أحياناً في أهمية الأخلاق في الفن ، ويظهر ذلك في بعض أحكامه على الأعمال الأدبية المعينة ، فنجده يهاجم الشاعر الألماني جوته بدون حتى على أساس خلقي ، ويجد في بعض شخصيات شكسبير قيماً خلقية لم يرم الشاعر إلى تبيانها فيها ، فيؤمن مثلا بأن شخصية « فولستاف » خلقية للشهيرة تمثل نفس القيم التي تمثلها شخصيتا الملك رتشارد الثالث وياجو ، أي أنها جميعاً تمثل « تغليب العقل على الأخلاق » ، وفي حكمه هذا وياجو ، أي أنها جميعاً تمثل « تغليب العقل على الأخلاق » ، وفي حكمه هذا يتضح لنا كيفأن نظرته الخلقية الجادة ضالته عن حقيقة فولستاف الفكاهية .

نظریة الحیال

اضطرتنا المناقشة السالفة إلى أن نشير إلى نظرية كولردج فى الخيال إشارة مقتضبة فى بعض المواضع ، والآن سنعرض لهذه النظرية بشىء من التفصيل . وقبل أن نفعل ذلك يجدر بنا أن نذكر موقف النقاد السابقين إزاء الخيال بصفة عامة . فلعل أهم ما يميز بين الماهبين الكلاسيكى والرومانتيكى فى النقد هو الموقف الذى أخذه نقاد المدهبين من الخيال . وقد سبق أن بينا كيف كان نقاد المدرسة الكلاسيكية يهاجمون الخيال بعنف ويصفونه بأنه ملكة فوضوية لا تراعى أى قانون وتؤدى إلى الجنون والهذيان ، وذلك لأن الخيال لا يخضع لسلطان العقل ، فهو قوة لا ضابط لها ، وواجب الإنسان الخلقي يقضى عليه لسلطان العقل ، فهو قوة لا ضابط لها ، وواجب الإنسان الخلقي يقضى عليه

⁽١) «سيرة أدبية » ، الجزء الثاني ، س ٢٥٢.

بأن يكبها في نفسه . (١) ومع ذلك فإذا كانت هناك صفة عامة يشترك فيها نقاد المدرسة الرومانتيكية فهي اهتمام هؤلاء النقاد بالحيال . وتأكيدهم لأهميته في الشعر . ولم يأت الهمامهم بالحيال فجأة . وإنما مهد لهم الطريق من جاء قبلهم مباشرة ، فنجد شاعراً ناقداً مثل « جوزيف وورتون » ينادى فى منتصف القرن الثامن عشر بأن الإبداع والحيال هما أهم ملكات الشاعر . ومن الواضح أن هذه المنظرة إلى الحيال تختاف اختلافاً كبيراً عن نظرة « ديكارت » أو « هو بز » أو « دريدن» . وحينها نصل إلى النقاد الرومانتيكيين ذاتهم نجدهم لا يعتبرون الحيال مجرد ملكة من المستحسن استغلالها في كتابة الشعر ، وإنما هم ينظرون إليها كوسيلة إيجابية الوصول إلى الحقيقة، أي إنهم أحاوها محل العقل الذي كان النقاد الكلاسيكيون يحتكمون به، ويعتبرونه أهم ماكة لدى الإنسان، فيقول الشاعر المتصوف « وليم بليك » : « إن عالم الخيال هو عالم الأبادية » . «و إن القوة الوحيدة التي تخلق الشاعر هي الحيال أو الرؤية المقدسة. » و « أن الصور الكاملة التي يبدعها الشاعر لا يستخلصها من الطبيعة وإنما هي تنشأ في نفسه وتأتيه عن طريق الحيال . » ويقول الشاعر الناقد «وردزورث» إن الخيال « هو ربما أنبل ملكة» لدى الإنسان ، و « إن الصوت الذي هو صوت شعره لا يستطيع أن يسمعه القارئ بدون أن تتوفر لديه ملكة الحيال . » كذلك نجد من بعدهما الشاعر «كيتس » يقول «إن الجمال الذي يقبض عايه الحيال لا بد وأن يكون هو الحقيقة ، وذلك سواء وجد أم لم يوجد من قبل » ، بينما يعرّف « شيلي» الشعر في مقاله النقدى « دفاع عن الشعر » ، فيقول « إن الشعر بمعناه العام يمكن تعريفه بأنه تعبير عن الحيال » ، ويعقد مقارنة بين الحيال والعقل فيقول فيها «إن العقل يحتر م الفروق بين الأشياء ، بينا يحتر م الحيال مواضع الشبه فيها. إن العقل بالنسبة للعخيال بمثابة الآلة بالنسبة للصانع، والحسد بالنسبة للروح » . وهكذا نرى أن موقف الرومانتيكيين من الحيال هو نقيض موقف

⁽١) أنظر ص ١٩.

الكلاسيكيين الذين كانوا يعتقدون أن واجب المرء يقضى عليه بأن يخضع الخيال لسلطان العتمل .

من الطبيعي إذن أن يهتم كولردج بالحيال ، وأن يفرد له مكاناً كبيراً في مذهبه النقدى . إلا أن كولردج يختلف عن غيره من النقاد الرومانتيكيين في نظرته إلى الحيال ، وذلك لأن نظرته أشمل وأعم من نظرتهم ، كما أنه حاول أن يجعل نظريته في الحيال جزءاً من فلسفته العامة . وعلى الرغم من أنه يحاول تعريف الحيال الشعرى بالذات بدقة وتفصيل إلا أنه لا يفصل الحيال الشعرى تماماً عن ضروب الحيال الأخرى ، ويحدد للخيال عامة وظيفة خاصة في شي عمليات المعرفة . ومن هنا جاء تمييزه المعروف بين ما يسميه «الحيال الأولى» و «الحيال الثانوي» .

ولا يخلو تعريفه للخيال الأولى من شيء من الصعوبة مما جعل النقاد والشارحين يفسرونه تفسيرات مختلفة . ولهذا يحسن أن نبسط هنا نشأة هذه الفكرة وتطورها عناده قبل أن نقدم التعريف ذاته .

يقوله كواردج في «سيرة أدبية » إنه بدأ يتنبه إلى وجود ملكة خاصة سهاها فيا بعد بملكة الحيال حيما كان يستمع إلى صديقه الشاعر وردزورث وهو يلتى عليه إحدى قصائده . إذ وجد في هذه القصيدة صفات لم يحس بوجودها في كثير من الشعر من قبل . واتضحت له في هذه القصيدة موهبة الشاعر التي تظهر في قدرته على تكييف ما يلاحظه من الموضوعات ، وفي اجمعه بين الملاحظة الدقيقة والحيال الأصيل وبين الإحساس العميق والفكر الثاقب ، كما تظهر في قدرته على خلق جو أو نغم خاص نشره حول الأحداث والمواقف والأشخاص التي تتكون منها القصيدة وفي قدرته على خلع غلالة من المثالية عليها جميعاً التي تتكون منها القصيدة وفي قدرته على خلع غلالة من المثالية عليها جميعاً عيث أن الشاعر تمكن من إزالة ما وضعته العادة من حجب بين الناظر وبين هذه الأحداث والمواقف والأشخاص فبرزت حقيقتها أمام عينيه جديدة كل الحداث والمواقف والأشخاص فبرزت حقيقتها أمام عينيه جديدة كل الحدة . أحس كواردج بقدرة الشاعر هذه ، ومنذ ذلك الوقت أخذ يسعى إلى

فهم كنهها حتى آمن أخيراً بأنها وليدة ملكة خاصة تتميز عن غيرها من الملكات فتراه يقول: «لقد جعلتني تأملاتي المتكررة في الموضوع أظن أن «الحيال» و «التوهم» ملكتان متميزتان متباينتان كل التباين وليسا كما يعنقد الجميع بجرد درجتين مختلفتين من نفس الملكة. كما أن تحليلي الدقيق للماكات الإنسانية ومميزاتها الحاصة ووظائفها وآثارها أحال ظني هذا إلى يقين تام. » هكذا فسر كولردج هذه الظاهرة الحاصة في حدود علم النفس المعاصر له والذي كان يقوم على فكرة الملكات.

وقد شغلت مناقشة الحيال حيواً كبيراً من حديث كواردج وورد زورث، فقد كانا يودان أن يحدثا نهضة فل الشعر الإنجليزى المعاصر وكانا يعتقدان أن الشعر حينئذ كان في حالة ركود لافتعاله وتصنعه ومبالغاته وبالذات بسبب افتقاره إلى هذه الملكة الهامة. ولذلك أخذا على عاتقهما تأليف شعر صادق جديد، شعر يرمى إلى إبراز الجدة في الفلواهر المألوفة، وذلك ليس عن طريق تزييف هذه الظواهر وإنما بتناولها بأسلوب صادق واقعى، أسلوب يكشف مع ذلك عن مدلولها الكامن. ثم نشرا معا ديوانهما المشهور « مقطوعات قصصية ذلك عن مدلولها الكامن. ثم نشرا معا ديوانهما المشهور « مقطوعات قصصية غنائية » بمثابة تجارب في هذا النوع الجديد من الشعر.

ولعل أهم ما أثار انتباه كولردج فى إنتاج وردزورث هو قدرة الشاعر على «الحلق» ، خلق الجو والنغم والعالم المثالى . ولم يكن فى مقدور كولردج تفسير ظاهرة الحلق هذه فى حدود المذهب الترابطى الآلى الذى كان يؤمن به فى ذلك الوقت ، إذ أن الشاعر حسب هذا المذهب يقتصر مجهوده على الربط بين موضوع وآخر وفق قانون تداعى المعانى وحده ، وعلى إيجاد علاقات بين الظواهر لا تنشأ من الظواهر ذاتها بطريقة طبيعية حية ، وإنما يفرضها الشاعر عنوة عليها . أما كون الشاعر « يحلق » من ذاته ، أو يضفى من روحه حياة على الموضوع بحيث يصبح الموضوع حياً مثل الكائن العضوى الحى فهذه فكرة لا مجال لها فى

حدود المذهب الترابطي الذي رسم لنا صورة سابية تماماً للعقل. وهكذا وجد كولردج ظاهرة في الشعر الرائع تعجز المدرسة الترابطية عن تفسيرها . هذه الظاهرة سهاها كولودج «الخيال» ، أما الظاهرة الأخرى التي تستطيع الترابطية تفسيرها والى تظهر في الربط التعسني بين الموضوعات فقد أطلق كولردج عليها اسم « التوهم» . ولعل هذا يفسر لنا لماذا هو يهتم دائماً بتوضيح الفرق بين « الحيال » و « التوهم» ، فالمسألة عنده ليست مجرد فرق بين ضربين من الشعر ، وإنما هي أعم من ذلك بكثير . إنها مسألة الفرق بين نظرتين محتلفتين في الإنسان ، نظرة مادية آلية سلبية ونظرة روحية خلاقة . لقد أخذ كولردج يفقد ثقته بالتدريج في النظرة السلبية وفى الموقف التحليلي العقلي وحده . فتراه يقول إنه يشك في صحة أى حل ميتافيزيتي لايقره القلب ، وأنه صار يؤمن بأن المرء الذي يتمكن من التفكير العميق لا بد وأن يكون مرهف الحس عميق الشعور ، فإدراك الحقيقة فعل حدسي مباشر، يعتمد على الإرادة والعاطفة. ومما هو جدير بالذكر أنملكة الخيال التي توصل الشاعر إلى صميم الأشياء لا تنشط إلا تحت تأثير العاطفة . أما التوهم فلا يعتمد على حالة الفنان العاطفية. في عملية التوهم يحاول العقل مجرداً عن العاطفة أن يربط بين الأذكار والموضوعات الحزئية ، فيفشل في إيجاد كل موحد حي ، وينتج فقط مجموعة أو عالمًا من الصور الجامدة منفصلة الواحدة منها عن الأخرى . ويقابل كولردج بين هذا العالم الذي نصل إليه عن طريق العقل وحده وبين عالم الحقيقة والفلسفة الحقة الذى نصل إليه فقط حينما يمتزج القلب والعقل معا . وفي ميدان الفن يقابل بين النتاج الحي الذي يخلقه الحيال وبين الجزئيات الباردة الجامدة التي يجمعها التوهم ويكدسها . ورؤية الشاعر للحقيقة هي وليدة « الامتزاج الحقيقي المباسر أو الاتحاد بين قلبه وعقله وبين المظاهر الكبرى للحياة ». ولا تتم عملية الإتحاد هذه بدون توفر العاطفة لدى الشاعر ودون أن يهتز كيانه كله . وهكذا يعتمد نشاط ملكة الحيال على علاقة جوهرية بين الروح الإنسانية والطبيعة ، علاقة يدركها الإنسان في لحظة رؤيا عاطفية وعقلية معا. فالشاعر في لحظة الرؤيا يرى في الطبيعة المحسوسة رموزاً لحياته الباطنة . إن الطبيعة في ذاتها مجرد معطى جامد ميت ولكنها تدب فيها الحياة حيها تمتزج بالروح الإنسانية فتعكس التجارب الروحية المختلفة . ومع ذلك فلا يجد الإنسان رموزاً في الطبيعة كما يهوى وأييها يهوى ، بل هناك انسجام أو تعاطف إن جاز هذا التعبير بين الطبيعة ورموزها وبين الروح الإنسانية التي تفسرها وتجد فيها دلالات خاصة . فكلا الرمز والروح التي تفسر هذا الرمز يشتركان في حياة روحية واحدة . وتجربة الحيال عبارة عن شعور حاد بهذه الحياة الروحية التي تشمل الطبيعة والإنسان وتتعداهما (١) .

وحيما تعرف كراردج على فلسفة كنط كان أول ما جذبه إليها تفرقته بين العقل والفهم المنطقى، لأنه وجد فيها ما يؤيد عدم ثقته فى الفهم المنطقى، ووافق كولردج كنط على أن الفهم أو التفكير المنطقى لا يصل إلى ما هو فوق المحسوسات وما يتعدى التجربة الجزئية. ولكنه، كما سترى فيا بعد (٢)، سرعان ما رفض بقية المذهب الكنطى، فلم يوافق كنط على أنه لا توجد لدى الإنسان أى ملكة تستطيع أن تتعدى عالم الظواهر و «تعرف» معانى العقل مثل معنى الله والحرية والحلود والسبب فى ذلك أن كولردج كان يؤمن بأن فى مقدور الإنسان أن يصل عن طريق تجربته المباشرة إلى معرفة الحقيقة المطلقة التى توجد وراء المظاهر. وبيما يعتقد كنط أن معانى العقل ليست إلا مجرد افتراضات يؤمن كولردج بأنها موجودات حقيقية، وبأننا نستطيع أن نتعرف عليها بواسطة «العقل» الذى هو غير «الفهم المنطق». ولا يرفض كولردج ما يدعو إليه كنط من استحالة معرفة جوهر الأشياء فحسب، وإنما يأخذ عليه أيضاً عدم ثقته بالعاطفة. ومع معرفة جوهر الأشياء فحسب، وإنما يأخذ عليه أيضاً عدم ثقته بالعاطفة. ومع ذلك فقد أخذ كولردج من كنط بعض آرائه فى الحيال. إذ يرى كنط أن ملكة

⁽١) انظر النص التاسع .

⁽٢) انظر الجزء الحاص بكولردج الفيلسوف .

الخيال ضرورية لعمايات المعرفة . فالخيال في نظره وسيط بين معطيات الحسروبين صور الفهم المنطقي المجرد، فهو يعرض الجزئيات الحسية العديدة في صورة أو شكل يمكن الفهم المجرد من وضعها تحت مقولاته المعروفة ، يأخذ كولردج بفكرة ضرورة الخيال لعمليات المعرفة ، ولذلك نجده يقسم الخيال إلى أولى ضروري للمعرفة الإنسانية عامة ، وإلى خيال ثانوي يختص به بعض الشعراء . الا أننا يجب أن نلحظ الفارق الجوهري في مفهوم الفياسوفين للخيال . فليس للخيال عند كنط أي قدرة على الوصول إلى الحقيقة كما يؤمن كولردج . فهو يجمع الجزئيات الحسية بوصفها جزئيات حسية ، ولكنه لا يصل إلى الوحدة الجوهرية التي تكمن وراء هذه الجزئيات كما يقول كولردج . الخيال الكنطي إذن لا يخلق ولا يوحد كما يؤمن كولردج ، ومع ذلك فقد أعان كنط كولردج على الربط بين ملكة الخيال الشعري وبين ملكة الخيال العام الذي يدخل في عليات المعرفة .

مكث كولردج يفكر طويلا في العلاقة بين هاتين الملكتين ، وأدى به التفكير إلى الاعتقاد بأن هناك وجه شبه كبير بيهما . فالذي يحاث في الحيال الشعرى هو أن الشاعر يخلع روحه على موضوعات العالم الخارجي ، ويفرض عليها عاطفته ووعيه وذاته ، وفي أثناء هذه العملية يبدو له كأنه يسبرأغوار هذه الموضوعات ، وكأن حقيقتها الجوهرية تتكشف له . وهكذا افترض كولردج أن شيئاً مماثلا لذلك يحدث في عملية الحيال العام ، وأن المعرفة كلها تقوم على عملية إدراك الذات نفسها في الموضوع ، وأن عملية الإدراك هذه لا تتم إلا بواسطة ملكة الحيال ، وبذلك يصبح الحبال هو المحور الأساسي للمعرفة . ولا شك أنه في ذلك قد تأثر تأثيراً عميقاً بفلسفة « شيلنج » . فقد أفرد شيلنج للخيال مكان الصدارة في مذهبه ، وجعله أسمى قوى الإنسان وأهمها ، واعتبر الخيال الملكة الوحيدة التي تمكن الشاعر بل والفيلسوف من الوصول إلى الحقبقة . الخيال الملكة الوحيدة التي تمكن الشاعر بل والفيلسوف من الوصول إلى الحقبقة . فالحيال عند شيلنج هو الملكة التي توفق بين المتناقضات عن طريق اكتشاف فالحيال عند شيلنج هو الملكة التي توفق بين المتناقضات عن طريق اكتشاف

الوحدة الباطنة التي تكمن خلف هذه المتناقضات .

ويبدأ شيلنج فلسفته بدراسة ظاهرة الشعور ، أو العلاقة بين الأنا واللاأنا ، بين الذات والموضوع أو بين الفكر والوجود. ويعتقد أن الذات لا توجد بدون موضوع يظهرها لذاتها، كما أن الموضوع لا يوجد بدون ذات تدركه. ولكى يزيل شيلنج التناقض بين الذات والموضوع يفترض أن مصدرهما مبدأ أعلى من الذات والموضوع يصير في الوقت نفسه ذاتاً وموضوعاً . ففي تجربه الوعي الذاتي أو الشمور بالذات تصير الذات موضوعاً لذاتها فتصبحالذات والموضوع نفس الشيء ويزول بذلك التناقض بينهما(١) . وهذه الحقيقة التي هي أساس المعرفة بأسرها لا يدركها العقل إلا بالحدس المباشر وعن طريق الحيال. فالعقل الحالص أو المطلق حيبًا يحد من ذاته بحيث يجعلها « موضوعاً » يتأمله إنما يقوم بعملية تخيل أولية ، وهي عملية خلق بمعنى أنها تخلق من الذات موضوعاً . وتتكرر هذه العملية في تجارب العقول الجزئية حين تعي نفسها والعالم الحارجي . وهكذا فني حالات الشعور العادي يمكن الحيال العقل من التمييز بين نفسه وعالم الموضوعات . وفي حالات الشعور الفلسني يصبح الحيال هو القوة التي تمكن الفيلسوف من التأمل الباطني لأساس هذا القيرز أو التناقض بين الذات والموضوع وبالتالى تمكنه من إزالة هذا التناقض . أما لدى الفنان فالخيال هو القوة التي تمكنه من أن يخلق لنا عملاً يتجسد فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات ، إذ أن العمل الفني يتحد فيه الذات والموضوع أو الروح والمادة ــ ذات الفنان وروحه من جهة والمادة أو الطبيعة من جهة أخرى . وهكذا يكون الفن أسمى صورة تظهر لنا فيها الحقيقة ، فالعمل الفني يعبر عن الحقيقة التي تحاول الفلسفة التعبير عنها ، ألا وهي أن الشعور واللاشعور ، الروح والمادة شيء واحد في الأصل.

⁽١) أنظر النص الثانى عشر .

وحيما يخلع شيلنج على الحيال وظيفة التوفيق بين المتناقضات وبالتالى يجعله ضرورياً للمعرفة بأسرها إنما هو يطور فكرة كنط عن الدور الوسط الذى يلعبه الحيال بين الفهم العقل والحواس. غير أنه كما يتضح انا يذهب بها إلى نتيجة لا يقره عليها كنط. والذى جذب كولردج إلى هذا العرض لوظيفة الحيال هو قدرة الحيال على خلق وحدة حقيقية بين الأشياء المتنافرة المتناقضة ، وبلغ حماسه لفكرة الوحدة هذه أنه يسىء فهم اللفظة الألمانية التى تعنى الحيال عماسه لفكرة الوحدة هذه أنه يسىء فهم اللفظة الألمانية التى تعنى الحيال حماسة فيظن أنها تعنى في أصلها «القوة الموحدة» ، ويصوغ لفظة جديدة في اللغة الإنجليزية من أصل يوناني وهي Einbildungskraft يصف بها قوة الخيال على خلق الوحدة من الكثرة .

ونستطيع الآن بعد هذه المقدمة الفلسفية أن نعرض التعريف الشهير الذي وضعه كولردج للخيال ، والذي حاول أن يميز فيه بينه والتوهم ، عسى أن نتمكن من فهمه على النحو السليم. يقول كولردج في الفصل الثالث عشر من كتابه «سيرة أدبية » : « إنني أعتبر الحيال إذن إما أوليا أو ثانوياً. فالحيال الأولى هو في رأبي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكناً ، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق. أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولى ، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية . وهو يشبه الخيال الأولى في نوع الوظيفة التي يؤديها ، واكنه يختلف عنه في الدرجة وفى طريقة نشاطه . إنه يذيب ويلاشى ويحطم لكى يخلق من جديد ، وحييًا لا تتسنى له هذه العملية فإنه على أى حال يسعى إلى إيجاد الوحدة ، وإلى تحويل الواقع إلى المثالي. إنه في جوهره حيوى بينما الموضوعات التي يعمل بها (باعتبارها موضوعات) في جوهرها ثابتة لا حياة فيها . أما التوهم فهو على نقيض ذلك لأن ميدانه المحدود والثابت ، وهو ليس إلا ضرباً من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان وامتزج وتشكل بالظاهرة التجريبية للإرادة التي نعبر عنها بلفظة «الاختيار» . ويشبه التوهم الذاكرة فىأنه يتعين عليه أن يحصل على مادته

كلها جاهزة وفق قانون تداعى المعانى . »

هذا هو التعريف الشهير الذي حاولنا ترجمته هنا على الرغم من غموضه وصعوبته وواضح أن الخيال الأولى هوالذى يشترك فيه الناس جميعاً في عمليات المعرفة، ولولاه لاستحالت المعرفة ذاتها . وهو خلاق بمعنى أن الناس عن طريقه يقابلون بين ذواتهم وبين العالم الحارجي ويجعلون من العالم الحارجي موضوعاً لذواتهم . ويقوم الناس بعملية الحيال هذه بطريقة تلقائية وبدون وعي منهم . أما الحيال الثانوي وهو خيال الشعراء فيوجد مع الإرادة ، وهو خلاق بمعنى أنه يخلق إنتاجاً فنياً حيا ، والفرق بين هذا الحيال والتوهم هو أن التوهم لا يوحد ولا ينتج إنتاجاً حياً ، بل تظل المادة التي يعمل بها جزئيات باردة لا حياة فيها . هذا فضلاعن أنالحيال هو الملكة التي توصلنا إلى الحقيقة بيهايكتفي التوهم بالصور والإحساسات المفككة . وأحسبنا قد تحدثنا بما فيه الكفاية عن علاقة الحيال بموقف كولردج الفلسفي، ونوهنا بأن اهمام كولردج وغيره من معاصريه بالحيال يمثل تحولا خطيراً في تاريخ الفكر الأوربي من موقف فلسفي سيكولوجي مادي آلى يعتمد على العقل وحده إلى موقف حيوى روحي يؤكد الحدس والمزج التام بين العقل والعاطفة، إن لم يكن تغليب العاطفة على العقل. ذلك الموقف الجديد هو أساس الحركة الرومانتيكية والموقف الرومانتيكي من الإنسان والتجربة . والآن ما هي النتائج التي تترتب على فكرة الخيال هذه في ميدان النقد الأدبي بمعناه الضيق ؟

إن أولى هذه النتائج وأهمها هي أن الشعر ليس مجرد تسلية جذابة محببة إلى النفس ، ولا هو مجرد مصدر للذة ، وإنما هو وسيلة من وسائل تفهم الحقيقة وتقييمها . والفرق بين ما يسميه كولردج «العبقرية» (وهي التي تتميز بنشاط الحيال الشعرى) وبين مجرد «الموهبة» هو أن نظرة العبقرية إلى الوجود نظرة مباشرة تتميز بالجدة وتتحرر من قيود العادة والعرف . فالرجل العبقري يحطم

⁽١) أنظر النصين الأول والثاني .

السدف التى تقف بينه وبين وموضوع تأملاته والتى أقامتها العادة والأجيال السابقة فيرى الموضوع جديداً مباشراً وكأنه لم يره من قبل ، فهو يملؤه العجب والدهشة وهو ماثل أمامه كما لو كان طفلا يتعرف عليه لأول مرة . وعلى هذا النحو لا يوجد شيء مألوف أو حقيقة عتيقة فى نظر العبقرى، وإنما كل ما يلمسه يصبح جديداً غزيراً ذا دلالة مباشرة . هذا هو بعض المقصود من قول كولردج فى تعريفه للخيال الثانوى « إنه يديب ويلاشى و يحطم لكى يخلق من جديد » ، إذ يحطم السدف التى خلقتها العادة ، فحجبت حقيقة الموضوع عن الأنظار ، كما يهدم جميع الارتباطات التى ارتبطت بالموضوع فى ذهن الناس ، فيرى الموضوع على حقيقته الأولى وجدته الأصلية ، أو يضفى عليه من روحه وعاطفته ونفسه بحيث يكتسب معنى جديداً . ويمثل كولردج لحاصية العبقرية هذه ، والتى هى وليدة نشاط ملكة الحيال الثانوى ، فيقول : « من منا لم يشاهد الثلج يتساقط على صفحة المياه آلاف المرات ولم يختبر إحساساً جديداً وهو ينظر إليه يعد أن قرأ هذين البيتين للشاعر بيرنز اللذين يشبه فيهما اللذة الحسية

بالثلج الذي يسقط على النهر

فيبدو أبيض اللون لحظة ثم يذوب ويختني إلى الأبد. »

والرجل العبقرى هو الذى يعيد إلى الحقائق الشائعة المألوفة جدتها وفاعليتها في الحياة الروحية ويصف كولردج الشاعر العبقرى بأنه « يلقى ضوءاً جديداً على الأشياء . » ويقابل بين وصفه هذا ونظرته التى تعتبر الشعر وسيلة للوصول إلى الحقيقة وبين النظرة الكلاسيكية التى عبر عنها الشاعر « الكزاندربوب » حين عرف الشعر بأنه « التعبير الرائع عن الفكرة الشائعة » . ولا تقتصر وظيفة الشاعر الصادق في رأى كولردج على إبراز ما خنى من الأمور ، وإنما هو بالفعل يضيف شيئاً جديداً ، فيضع الأشياء المألوفة في نظام جديد وفي علاقات لم توجد من قبل .

وإذا كان الخيال الثانوي « يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد » فإن الشعر الخيالي الحق لن يكون صورة طبق الأصل للعالم الخارجي أو للموضوع الذي يتحدث عنه . إذ لا بد من إذابة معطيات هذا العالم وتحطيمها بقصد خلقها من جديد . فالعالم الحارجي إذن ليس إلا بمثابة المادة الحام . وعلى الشاعر أن يصهرها قبل أن يضني عليها الشكل المعين الذي تمليه عليه رؤيته للوجود ، وقبل أن يعطيها معنى ودلالة خاصة . ولذلك فلا فضيلة مطلقاً فيما يسمى بالشعر الواقعي الصرف الذي يحاول بقدر المستطاع أن يصور الواقع كما هو . هذه هي النتيجة الخطيرة الثانية التي تترتب على نظرية كولردج في الحيال. فالذي جذب انتباهه في شعر وردزورت وجعله يفكر في وجود ملكة خيال خاصة لم يكن مجرد صدق ملاحظات الشاعر بل قدرة الشاعر على تكييف ما يلاحظه من الموضوعات وعلى تعديله وتشكيله ، وبالتالي قدرته على تحويل الواقعي المادي إلى مثالى روحي . الشعر إذن أولا وآخرا نتاج روحي ، فالشاعر يشكل العالم ، وينفخ فيه حياة من حياته هو ، ويعطيه معنى مصدره تجربة الشاعر ذاتها . ويجب على الناقد إذن ألا يحكم على الصور الشعرية في القصيدة تبعاً لصدقها أى لمطابقتها لعالم الواقع ، وإنما يكون معيار الصورة الشعرية هو ما فيها من حياة مصدرها روح الشباعر . يقول كولردج : « ليست الصور وحدها ، مهما بلغ جمالها ومهما كانت مطابقتها للواقع ، ومهما عبر عنها الشاعر بدقة ، هي الشيء الذي يميز الشاعر الصادق. وإنما تصبح الصور معياراً للعبقرية الأصيلة حين تشكلها عاطفة سائدة أو سلسلة من الأفكار والصور ولدتها عاطفة سائدة ، وحينها تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة والتتالى إلى لحظة واحدة ، وحينها يضفي عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية(١) . »

ويوضح كولردج الفرق بين أثر الخيال والتوهم في الشعر فيشبه أثر الخيال بالحصرة delirium والتوهم بالهتر mania في حالة الهتر يفرغ العقل مكنوناته

⁽١) أنظر النص السادس.

في صورة مضطربة مفككة لاتربط بين أجزائها فكرة واحدة ، ويعمل العقل في هذه الحالة وفق قانون تداعي المعاني وحده ، بينا في حالة الحصرة ينحصر العقل في حدود فكرة واحدة ثابتة توحد بين تعبيراته المختلفة ، ويرى الأشياء جميعاً بالنسبة إلى هذه الفكرة المسيطرة عليه . فالتوهم إذن يجمع الأشياء ويضعها جنباً إلى جنب دون أن يصهرها ويحيلها إلى كل موحد كما يفعل الحيال . ويمثل كولردج لتأثير كل من التوهم والحيال ببيتين أحدهما للشاعر المسرحي «أتوبي » ويمثل التوهم ، والآخر لشكسبير وهو يمثل الحيال . تقول إحدى الشخصيات وهي في حالة جنون وهذيان في مسرحية لأتوبى .

« قيثارات وسرطان البحر وبحار من اللبن وسفن من العنبر »

وواضح أن هذه الصور جزئيات مفككة لا تربط بينها فكرة واحدة . ويقابل كولردج بين هذا القول وقول الملك لير (الذى كاد يفقد صوابه نتيجة لإساءة معاملة بناته له) بعد أن رأى شخصاً أبله وجده صدفة فى الأحراش :

« ماذا ؟ هل بناته هن اللائي وضعنه في هذه الحال ؟ »

ويدل سؤال الملك لير هذا على أنه ينظر إلى الغير وإلى العالم الحارجي من خلال تجربته بمثابة المركز الذي ترد الأشياء جميعاً إليه . ويقدم كولردج لنا مثالين آخرين من شعر شكسبير يتضح فيهما الفرق بين نتاج الملكتين . . أولهما من قصيدته « فينوس وأدونيس » .

﴿ إِنَّهَا تَأْخُذُ بِيدُهُ بِكُلِّ لَطَفٍّ .

فإذا بيده في يدها تشبه زنبقة مسجونة في سجن من الثلج.

أو عاجاً في رباط من المرمر .

صديقة ناصعة البياض تمنطق عدواً ناصع البياض . »

وهو مثل واضح للتوهم . فالزنبقة والثلج والمرمر والعاج هنا جزئيات محدودة

ثابتة باردة ، جمعها الشاعر عنوة ورصها جنباً إلى جنب ، وهي لا تتفاعل مع يدى الشاب والإلهة التي تعشقه . والعلاقة الوحيدة التي بين هذه الأشياء جميعاً هي علاقة البياض ، ولكن الشاعر لم يصهر هذه الجزئيات في بوتقة خياله ، ولم يخلق منها وحدة حية ، كما هو يفعل في هذه البيتين من نفس القصيدة ، واللذين يصف فيهما الشاعر هرب أدونيس في الغسق من فينوس ، الإلهة التي كانت متيمة بحبه :

« انظر ! كيف مرق في المساء مختفياً عن عين فينوس .

مثلما يهوى الشهاب المتألق من السماء . »

ويحلل كولردج هذين البيتين قائلا: « كم من الصور والإحساسات جمعها الشاعر هنا بدون عناء وبدون أى نشاز: جمال أدونيس — وسينة هربه — ولحفة الناظر المحدق المتيم ويأسه. ثم تأمل ذلك الطابع المثالى الطفيف الذى يخلعه الشاعر على الكل (١١)». الحيال الشعرى إذن بالإجمال هو مصدر كل وحدة عضوية نامية في نظر كولردج.

٦ _ الشكل والمضمون

يواصل كولردج التفكير في قدرة الحيال على خلق هذه الوحدة الحية فينهي بمساعدة الفلاسفة والنقاد الألمان مثل «شيلنج» و «شليجل» إلى أن هناك نوعين من الشكل في الأعمال الفنية: ما يسميه الشكل العضوى ، والشكل الآلى أو الميكانيكي . والفرق بينهما هو إلى حد بعيد الفرق بين الحيال والتوهم . فالشكل العضوى هو الذي يبدعه الحيال ، وهو ينبع من باطن العمل الفني ذاته أي من فكرة في نفس الشاعر ، ولا يفرض على العمل الفني من الحارج . إذ

⁽١) أنظر النص الرابع .

يقول كولردج « لوكانت للشعر قواعد تفرض عليه من الحارج لما ظل شعرا وإنما تدهور إلى منزلة الصنعة الآلية . » وفي حدود هذا الفهم للشكل يتضح لنا أن مسألة الوحدات المسرحية الثلاث – الزمان والمكان والفعل – التي كان نقاد القرن السابق مغرمين بالحديث عنها وتطبيقها على الأدب المسرحي ، إنما تقوم على تصور خاطىء للشكل الشعرى . فليس الشكل الخارجي البحت بالشيء الهام في الشعر أو الفن عامة ، وإنما المهم حقاً هو الشكل الباطني العضوى ، أى اتحاد العناصر المكونة للعمل الفني اتحاداً عضوياً بحيث تتغلغل نفس الفكرة أو العاطفة في كل جزء من أجزاء المسرحية وبحيث يعكس لنا كل مشهد من مشاهدها بل كل صورة شعرية وكل لفظة فيها تقريباً رؤية الشاعر للوجود. فاعتماد كل جزء من الأجزاء المكونة للعمل الفني اعتماداً كلياً على الأجزاء الأخرى هو معيار جودة الشكل. وهكذا نرى أن الشكل والمضمون في موقف كولردج النقدى يتحدان إتحاداً تاماً حتى يصعب الفصل بينهما ، فالشكل ليس إلا المظهر الخارجي للمضمون . ويجد كولردج في مسرحيات شكسبير مثلا رائعاً للشكل الفني العضوى فيقول إننا نجد فيها « نمواً وتطوراً وخلقاً . فكل سطر يولد السطر التالي بل كل لفظة تنجب اللفظة التي تليها - بينا يحس القارئ بإرادة الشاعر متغلغلة ومنتشرة في العمل الفني كله . » ولأن المسرحيات تنمو وتتطور نجد كولردج يهتم دائماً في نقده العملي بدراسة المشاهد الأولى منها . وبتحليلها تحليلا تفصيلياً ، باعتبار أن شكسبير يقدم إلينا فيها « البذرة » الى ستنمو وتتطور فما بعد . أي في المشاهد التالية . ويشرح كولردج الفرق بين الشكلين قائلا : « يكون الشكل آ ليا أو ميكانيكيا حينها نفرض على أى مادة معينة شكلا حددناه من قبل . شكلا لا ينبع بالضرورة من صفات هذه المادة . . . أما الشكل العضوي فهو غير مكتسب ، ولكنه في باطن الشيء ، ويتحدد في تطوره من الداخل ، ومعنى شكله هو بالضبط اكتمال نموه . »(١) ويمثل كولردج

⁽١) " نقا. كولردج لشكسدير " الحره الأول - ص ٢٢٤ .

للفرق بين الشكلين كما ذكرنا من قبل أبالفرق بين شكل فاكهة طبيعية مستديرة وبين شكل نتاج صناعى جمعنا فيه ربع برتقالة وربع تفاحة وربع رمانة وربع ليمونة ووضعنا هذه الأرباع جنبا إلى جنب بحيث يبدو النتاج وكأنه فاكهة مستديرة حقيقية. والرجل العبقرى هو وحده الذى يتمكن عن طريق الحيال من خلق عمل فنى يتحقق فيه هذا الشكل العضوى.

وهكذا لا يصبح أن نقابل بين العبقرية والقانون فنقول كما قال النقاد من قبل إن شاعراً كبيراً مثل شكسبير رجل عبقرى ولكنه يعوزه النظام والقانون. حقاً إن في العبقرية دائماً عنصر الإلهام وهو عنصر لاشعوري ، إلا أن الشعر الرائع لا ينتج عن الإلهام وحده ، فالشعر الراثع ليس شعر الطبيعة وإنما شعر إنسانى يتحقق فيه التوازن بين الشعور واللاشعور . « فالرجل العبقرى هو الحلقة التي تصل بين الشعور واللاشعور وتجمع بينهما ، ولهذا فيتحتم عليه أن يشارك ف كليهما (١١). » ولذلك نرى كولردج يهتم في نقده العملي بتحليل الأعمال الفنية تحليلا يبين براعة الفنان الواعية وحذقه لصنعته . ويلح كولردج في قوله إن العبقرية لا تستطيع أن تظهر نفسها بدون الصنعة والجهد الواعي . للعبقرية إذن قانونها الحاص الذي تحترمه ولا تحيد عنه . إلا أن هذا القانون ليس قانوناً خارجياً يفرض عليها من أعلى، وإنما هو قانونها الخاصالذي يمكن الرجل العبقري من أن يطرق أفضل السبل لتحقيق أهدافه . ولهذا الكلام نتائجه الخطيرة حقاً ، إذ أن معناه القضاء على القوانين « المطلقة » التي كان معظم النقادالكلاسيكيين يلجأون إلى تطبيقها على كل عمل فني من قبل ــ سواء أكأن مرد هذه القوانين أرسطوأم غيره . معناه حقاً أن القوانين أصبحت نسبية تختلف باختلاف العمل الفني المعين ، ولكن ليس معناه القضاء على فكرة القانون ذاتها في النقد .

⁽١) أنظر النص التاسع .

ا ــ اللفظ والمعنى .

وينتج من فكرة الشكل العضوى أيضاً القضاء على ثنائية اللفظ والمعنى التى كانت شائعة في النقد الأدبى السابق. فإذا كان من مظاهر الشكل العضوى في العمل الفنى أنجميع أجزاء العمل ومكوناته يعتمد كلمنها على الآخر اعتماداً كلياً، ويرتبط بعضها بالبعض الآخر ارتباطاً وثيقاً بحيث تنتشر الرؤية الشعرية في جميع أطراف العمل وتنعكس فيها جميعاً _ إذا كانت هذه هي طبيعة الشكل العضوى فحينئذ يصبح من العبث، بل من الحطر، فصل أي جزء عن الأجزاء الأخرى، فلا يصح مثلا أن نفصل الشخصية في مسرحية شعرية عن الجو والبنيان المسرحي اللذين ترد فيهما، أو أن ننزع الشعر عن الشخصية وهكذا. فالعلاقة بين الرؤيا التي تتضمنها القصيدة وبين الألفاظ التي تعبر عنها علاقة وطيدة بحيث إن الرؤيا يصيبها التغير متى ما حورنا ولو قليلا في الألفاظ ال.

ويميز كولردج بين لغتين أو استعمالين مختلفين للغة: ما يسميه «لغة الإنسان» وهي في الواقع لغة الحياة اليومية ولغة العلم. في هذه اللغة نجد مثلا أن الصوت «شمس» أو الحروف ش م س عبارة عن أداة اصطلاحية بحتة ،الغرض منها الإشارة إلى موضوع ما هو الشمس في هذه الحالة. وهذه اللغة كافية لأغراض كثيرة في العلم وفي الحياة اليومية ، بل إنها أصلح من غيرها للعلم ، وذلك بسبب طبيعتها المجردة . وفي نقيض «لغة الإنسان» نجد ما يسميه مجازا لغة الطبيعة ، أي العالم الحارجي الحقيقي بموضوعاته المحسوسة المباشرة الحية . أما الاستعمال الثاني للغة فهو لغة الشعر ، ولا سيا في الشعر الرائع كما يظهر عند شكسبير . وفي هذا الاستعمال نجد اللغة تحتل مكاناً وسطا بين «لغة الإنسان» و «لغة الطبيعة » ، بين لغة الإشارة الباردة المجردة وبين الموضوعات الحية و «لغة الطبيعة » ، بين لغة الإشارة الباردة المجردة وبين الموضوعات الحية

⁽١) أنظر النص السابع .

المحسوسة . أو كما يصفها «إنها اللغة الأولى ممتزجة باللغة الثانية ، اللغة الاصطلاحية مستخدمة بحيث إنها لا تكتفى بمجرد الإشارة إلى الصورة الباردة للشيء ، وإنما بحيث تعبر عن حقيقة الشيء . » ويقول أيضاً في موضع آخر «إن الفرق شاسع بين الألفاظ التي تستعمل كمجرد علامات اصطلاحية للفكر . والتي هي بمثابة عملة للتخاطب ، عملة ناعمة الملمس أمحى ما كان عليها من رسم وكتابة لكثرة الاستعمال ، وبين تلك الألفاظ التي توصل لنا صوراً ، سواء كانت هذه الصور مستعارة من موضوع خارجي معين لكي تحيي وتخصص موضوعاً آخر . أو كانت مستخدمة بطريقة روزية لكي تجسد حالة المتكلم الباطنة ، ولمستخدمة بحيث تعبر على الأقل عن نزعاته الخاصة . » والفرق الذي يود كولردج أن يوضحه هنا قريب جداً من ذلك الفرق الذي أصبح شائعاً في الفلسفة والنقد الإنجليزيين المعاصريين . واللذين يهتمان اهتماماً بالغا باللغة و بشتي ضروب استعمالها ، أي الفرق بين استعمال اللغة بقصاد الإشارة واستعمالها للتعبير عن الإنفعال . فالاستعمال الثاني مشبع بالتجرية . وهو لا يشير فقط وإنما لقصد الإشارة ، بينها الاستعمال الثاني مشبع بالتجرية . وهو لا يشير فقط وإنما ينقل التجرية في صورتها المحسوسة المعقدة .

ويتميز الشعر الراقع (الذي يستخدم اللغة على النحو الثانى بالطبع) بأن لكل عنصر من عناصره اللغوية وظيفة خاصة يقوم بأدائها . فيقول كولردج: «في نظرى يجب أن يكون لكل عبارة ولكل استعارة وتشخيص ما يبررها من العاطفة . سواء كانت هذه العاطفة عاطفة الشاعر ذاته أو عاطفة الشخصية التي يرسمها لنا » . ويعرف الشعر بأنه «أفضل الألفاظ في أفضل الأوضاع » . ويقصد بذلك أن أي سطور يمكن ترجمتها إلى ألفاظ أخرى من نفس اللغة دون أن تفقد أي قدر من مدلولها سواء في المعنى أم في الارتباطات أم في أي انفعال ذي بال هي لا شك سطور معيبة في أسلوبها . ويكرر كولردج الحديث عن هذه النقطة المامة فيقول «إن الشعر الرائع هو الذي لا يمكن ترجمته إلى ألفاظ أخرى دون أن يفقد جماله شيئاً » .

اللفظ والمعنى إذن مرتبطان فى الشعر الرائع ارتباطاً وثيقاً بحيث إنك لا تستطيع أن تغير اللفظ دون أن تغير المعنى . ولا يقصد كولردج بالمعنى مجرد المحتوى المنطق للكلام . ولكن مفهومه للمعنى غزير رحب قريب من مفهوم ذلك الناقد الإنجليزى الكبير المعاصر الدكتور « رتشاردر » الذى كتب الكثير عن مشكلة المعنى ، والذى تأثر تأثيراً عميقاً بكولردج . فيقول كولردج « ولا يتضمن « معنى » اللفظة فى رأيى مجرد الموضوع الذى يقابلها ، بل يشمل أيضاً جميع الارتباطات التى تبعثها اللفظة فى رأين أذهاننا . فطبيعة اللغة لا تمكنها من نقل الموضوع فحسب التي تبعثها اللفظة فى أذهاننا . فطبيعة المتكلم الذى يعرض الموضوع ونواياه . » ويشمل المعنى أيضاً فى نظره الموقف أو السياق الذى ترد فيه اللفظة ، وهكذا ويشمل المعنى أيضاً فى نظره الموقف أو السياق الذى ترد فيه اللفظة ، وهكذا فراه يتحدث أحياناً عن « عناصر المعنى ومكوناته الثنائية والثلاثية والرباعية » .

وتختلف عناصر المعنى فى تركيبها فى الشعر عنها فى النثر ، ولعل هذا هو أحد الأسباب التى جعلت كولردج يعترض على آراء وردزورث فى لغة الشعر فبينا يؤمن وردزورث بأنه لا فرق بين لغة الشعر ولغة النثر يؤكد كولردج لنا وجود هذا الفرق وأهميته ، إذ أن نظم الكلام فى الشعر أو النظام الذى توضع فيه عناصر المعنى يختلف فى جوهره عنه فى النثر (۱). ولا يرجع الاختلاف إلى وجود الوزن فى الشعر فحسب ، وإنما سبب الاختلاف هو أيضاً أن العلاقات التى تنشأ بين لفظة وأخرى فى الشعر الرائع تختلف عنها فى النثر ، فهى فى الشعر علاقات حية نامية وليدة الحيال الثانوى الذى يوحد بين هذه الألفاظ والمعانى ، كما تبين لنا من تحليله للبيتين اللذين يصف شكسبير فيهما هروب أدونيس من فينوس (۱). وللأسف لن نستطيع أن نورد أمثلة لكتابات كولردج النقدية الرائعة التى يحلل فيها لغة شكسبير أو غيره من الشعراء ، ويبين فيها العلاقة الوثيقة بين الرؤية الشعرية والألفاظ التى تعبر عنها ، ويشرح فيها بالتفصيل الوثيقة بين الرؤية الشعرية والألفاظ التى تعبر عنها ، ويشرح فيها بالتفصيل

⁽١) أنظر النص الثامن .

⁽۲) انظر ص ۹۲.

الوظيفة التي تؤديها كل صورة دقيقة فيها ، فهذه مسألة يكاد يستحيل الحديث عنها في لغة غير لغة الأصل .

ب ـــ الوزن والموسيقي :

ومن النتائج التي تترتب على مفهوم كولردج للشكل العضوى . وبالتالي على نظريته في الحيال، اعتبار الوزن والموسيقي عنصراً جوهرياً لا ينفصل عن العناصر الأخرى المكونة للقصيدة. لقد كان النقاد من قبل كما أشرنا يؤمنون بثنائية الشكل والمضمون ويفرقون بينهما (١) . ولهذا فقد اعتبر وا الوزن ضمن العوامل الشكلية البحتة ، واعتقدوا أنه مجرد قالب خارجي تصب فيه التجربة . أما كولردج فكان يؤمن بأن الوزن أو الموسيقي جزء لا يتجزأ من الإنتاج الشعرى . وكان في تحليله للناذج الشعرية المختلفة يوضح كيف يؤكد الوزن المعنى ، وكيف تؤثر العاطفة في الوزن والنغم ، بل. كيف يعبر النغم عن شخصية المتكلم . ولم يكن يعتبر الوزن قالباً خارجياً جامداً يفرض على التجربة فرضاً . وإنما كان يعتقد أن الوزن والتجربة الشعرية بشتى عناصرها يولدان معا في نفس اللحظة . ولما كان الوزن في أصله يمثل التوازن بين الشعور واللاشعور . أو بين العاطفة والعقل كما سنرى فها بعد ، لذلك نلاحظ أنه كلما زادت العاطفة وتحروت شيئاً ما من زمام العقل وسلطانه دخل قدر من الحرية في وزن الشعر ، حتى إنه إذا ما أفلتت من زمام العقل تماماً اختنى الوزن كلية بدوره ﴿ كَمَا نَجِدُ فِي هَذَيَانَ بَعْضُ شخصيات شكسبير في حالة الجنون). وقد ساعدته طبيعة الأوزان الإنجلنزية على تبيان هذه الحقيقة بوضوح تام ، وذلك لأنها تسمح بقدر كبير من الحرية والتصرف ، الشيء الذي يميزها عن أوزان اللغة العربية مثلا والسبب في ذلك هو أنه لا توجد للفظة الإنجليزية الواحدة قيمة وزنية مطلقة كما هي الحال في اللغة العربية .

⁽١) انظر ص ٤٩.

وقبل أن نفصل في الحديث عن نظرية كولردج في الوزن يجب أن ندرك أولا العلاقة الوثيقة بينهذه النظرية وبين نظرية الخيال . فهويقول (١): ﴿ إِنِّي اللَّهِ اللَّهِ اللَّهِ أعتقد أنه من البشائر المرضية جداً في تأليف الشاب الولع بالصوت الغني العذب حتى وإن كان في ذلك إفراط معيب. ذلك بالطبع إذا كان من الواضح أن الموسيق في شعره أصيلة ، وليست نتيجة تقليد آلي سهل فالصور الشعرية رحتي ولو كانت مستقاة من الطبيعة ولا سها حين يكون مصدرها الكتب مثل كتب الأسفار والرحلات وعلم الأحياء) شأنها شأن الأحداث المثيرة ، والأفكار الصادقة والمشاعر الشخصية أو العائلية الشيقة - كل هذه الأشياء ، بالإضافة إلى فن جمعها أو صياغتها في صورة قصيدة ، قد يستطيع أى فرد موهوب وعلى قدر من الاطلاع أن يكتسبها بالجهد المتصل مثلما يكتسب المرء حرفة من الحرف . . . أما الإحساس بالمتعة الموسيقية بالإضافة إلى القدرة على توليد هذا الإحساس لدى الغير فإنما هما هبة الخيال وحده. ومن الممكن تنمية هذا الإحساس وتثقيفه ، ولكنه يستحيل تعلمه ، مثله في ذلك مثل القدرة على خلق أثر موحد من الكثرة وعلى تعديل سلسلة من الأفكار بواسطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مهيمن . إن هذه هي الأشياء التي يصدق عليها المثل القائل بأن المرء يولد شاعراً ولا يمكنه أن يصبح شاعراً عن طريق الصنعة » . الحيال وحده ، كما رأينا، هوالذي تتلاشبي عنده المتناقضات ، وهو الذي يخلق الوحدة من عنصرين متناقضين أو أكثر ، والوزن في رأى كولردج ينشأ عن التوحيد بين رغبتين أو نزعتين متناقضتين لدى الإنسان.

ما مصدر الوزن في الشعر ؟ يعتقد كولردج أن الوزن ينبع من حالة التوازن في النفس التي توجد نتيجة الصراع بين نزعتين متضاربتين : أولاهما إطلاق العاطفة المشبوبة بدون قيد ولا شرط ، والثانية هي السيطرة على هذه العاطفة الثاثرة ، وذلك عن طريق فرض نظام عليها ، أو وحدة موسيقية تتكرر بشيء

⁽١) انظر النص السادس.

من النظام. إلا أن المسألة في الواقع ليست على هذه البساطة ، وذلك لأن حالة التوازن هذه التي تتخذ لنفسها شكل الوزن من شأنها أن تديم الصراع الذي يولدها أصلا فالوزن رغم كونه وليد الصراع بين العاطفة والإرادة الواعية هو ذاته من شأنه أن يثير العاطفة ويشاء الشاعر أن تظل هذه العاطفة ثائرة بقصد إحداث اللذة . وباستمرار الوزن تدوم العاطفة وتد وم الرغبة الواعية للسيطرة عليها ، وهكذا (١) .

ويخلص كولردج من هذه النظرية عن أصل الوزن وطبيعته بنتاثج هامة في ميدان النقد الأدبى العملي. إذ يستنبط شرطين أساسيين يحق للناقد أن يتوقع تحققهما في كل عمل منظوم . أولهما : « أنه بما أن عناصر الوزن مدينة بوجودها لحالة من الانفعال الزائد ينبغي للوزن ذاته إذن أن يكون مصحوباً بلغة الانفعال الطبيعية . » وهكذا يربط كولردج بين الوزن واللغة ، فالعمل المنظوم له لغته الخاصة لأن كلا الوزن واللغة وليد الانفعال ، ولا بد للانفعال أن يظهر نفسه في اللغة والوزن على السواء. والشرط الثاني هو أنه بما أن الوزن « نتيجة فعل إرادى لأجل مزج اللذه بالانفعال فإنه يجب أن تكون آثار هذه الإرادة واضحة في سائر اللغة المنظومة حسب تدخل هذه الإرادة . » وهكذا يؤكد كولردج العلاقة العضوية الحية التي يجب توفرها بين الوزن وغيره من مقومات الكلام المنظوم ، فيقول إنه « يجب أن يتوفر هذان الشرطان معا في نفس الوقت ويجب أن يتم التوفيق بينهما ، ولا يكني أن تكون العلاقة بينهما علاقة شركة وجوار بل يتحتم عليهما أن يتحدا اتحاداً تاماً. فلابد أن تتداخل كل من العاطفة والإرادة إحداهما في الأخرى ». وعلامة هذا الاتحاد العضوى هي غلبة الحجاز والبيان في لغة الشعر ، بحيث مأننا لا نحتمل في النثر مثل هذا المقدار الهائل من الاستعارات والصور الذي نجده في الشعر ، وما كنا لنحتمله في الشعر ذاته لو لم نكن نشجع الانفعال أنفسنا عن قصد لأجل إحداث اللذة. هذا فما

⁽١) أنظر النص الثامن.

تعلق بمصدر الوزن في نفس الشاعر .

أما عن تأثير الوزن فى نفس القارئ فيحلله كولردج تحليلا لا يقل عمقاً عن تحليله لمصدر الوزن . فميزة كولردج كناقد هى أنه أولا شاعر واع تمام الوعى عا يدور فى نفسه أثناء عملية الإبداع الفنى ، ولذلك فقد خلف لنا ملاحظات دقيقة توضح لنا كنه هذه العملية المعقدة . وهو ثانياً قارئ متعمق فى قراءته لنتاج الغير ، ولهذا فهو أحد النقاد القلائل فى تاريخ النقد الأدبى الذين يعالجون مشكلات النقد من وجهة فظر الفنان الخلاق ومن وجهة نظر القارئ المستجيب معا . وتتضح هذه الظاهرة جيداً فى دراسته للوزن والموسيقى فى الشعر . ففضلا عن تحليله للقوى التى تدفع الشاعر إلى أنه يصوغ تجربته فى شكل موزون ، نجده يوضح لنا طبيعة التأثير الذى يولده الوزن فى نفس القارئ ، ثم يخرج من دراسته لهذا التأثير بقاعدة نقدية عامة يستطيع القارئ أن يطبقها فى تناوله للشعر .

ونستطيع أن نلخص تفسيره لتأثير الوزن في نفس القارئ فنقول إن الوزن أولا يؤثر بمفرده فيه فهو يزيد من انتباه القارىء ومن قدرته على الاستجابة والتأثر وبالتالى فهو يخلق في القارئ حالة على درجة كبيرة من الحيوية . والطريقة التي يؤثر بها الوزن بمفرده في القارئ هي أنه يثير دهشته وحبه للاستطلاع من وقت إلى آخر ، ثم لا يلبث أن يرضى حبه للاستطلاع ، وذلك لأن النغم يتكرر ، ولكنه لا يتكرر بصورة آلية رتيبة ، فني النغم إذن مواضع شبه وواضع اختلاف معا . ومواضع الشبه هي التي يتوقعها القارئ ، وهي ترضى حبه للاستطلاع ، بينا تثير أوجه الاختلاف دهشته . وتم هذه العملية «على نحو دقيق جداً حتى إنه يستحيل إدراكها إدراكا واضحاً في اللحظة الواحدة ، إلا أن الأثر الكلى الذي يستحيل إدراكها إدراكا واضحاً في اللحظة الواحدة ، إلا أن الأثر الكلى الذي بعدته الوزن بمفرده بأثر الجو المعتم أو بأثر الحمر على المرء أثناء اشتراكه في مناقشة شيقة حية . وإذا كان الوزن بمفرده إذن يؤلد في نفس القارئ حالة على درجة كبيرة من الحيوية والانتباه وإرهاف الحس فلا بد أن تتوفر في العمل المنظوم المادة التي تكفي

لإشباع هذه الحواس المرهفة وللاستحواذ على هذا الانتباه الزائد. أما إذا لم تتوفر هذه المادة ، أى إذا كان موضوع القصيدة مثلا هزيلا تافها ، أو لغتها فقيرة مجردة ، فحيتنذ يشعر القارئ بخيبة أمل كبرى . ولذلك ينتهى كولردج إلى تشبيه الوزن بالخميرة التي لا فائدة منها بمفردها ومع ذلك فهى تؤدى إلى نتائج طيبة إذا ما مزجت بغيرها من العناصر . فيقول كولردج « إن الوزن إذا ما قصد استعماله لأغراض شعرية أشبه ما يكون بالخميرة . . . فالحميرة فى ذاتها عديمة القيمة ، بل إنها كريهة المذاق ، ومع ذلك فهى تضفى على الشراب الذى تمتزج به بنسب معقولة روحاً وحيوية . »

ويتضح لنا الآن أن الوزن لن يؤثر فى نفس القارئ كما ينبغى اللهم إلا إذا اتحد مع بقية العناصر المكونة للقصيدة ، اللهم إلا إذا تحققت الوحدة العضوية الحقة .

٧ – كولردج والنقد الأدبى الإنجليزي

وصف الناقد الكبير « وليم هازليت » مقدار ما كان لآراء كولردج من تأثير عليه ، فقال إن كولردج هو الشخص الوحيد الذى علمه شيئاً . ولا نخال هازليت مبالغاً جداً فى قوله هذا ، لا سيا عند ما نعلم أنه كان يكن لكولردج كراهية شديدة . لقد تبين لنا بطريق غير مباشر مدى ما أضافه كولردج إلى النقد الأدبى فى إنجلترا ، ويمكننا الآن أن نلخص بإجمال بعض الأفكار الرئيسية التى كان لها أثر حاسم فى تطور هذا النقد ، والتى لا يزال لها تأثيرها فى عقول النقاد المحدثين . وتنبع هذه الأفكار جميعاً من نظريته فى الحيال التى هى عقول النقاد المحدثين . وتنبع هذه الأفكار جميعاً من نظريته فى الحيال التى هى أساس نظريته فى الأدب . ولعل هذه النظرية هى أهم ما أضافه كولردج عن أساس نظريته فى الأدب . ولعل هذه النظرية هى أهم ما أضافه كولردج ويؤله المقل ، وكيف أخذ النقاد بالتدريج فى القرن النامن عشر وبمضى الزمن ويؤله العقل ، وكيف أخذ النقاد بالتدريج فى القرن النامن عشر وبمضى الزمن

يتنهون إلى أهمية قوة أخرى غير قوة العقل في الإبداع الفني . إلا أنهم لم يبحثوا في طبيعة هذه القوة الحلافة بعمق ، ولا شك أن اعتمادهم على اسيكولوجية الترابط الآلية التي أنكرت قدرة العقل على الخلق كان من الأسباب التي لم تساعدهم على القيام بهذا البحث . ثم أتى كواردج ، فلم يتمكن من تأكيد أهمية الحيال في العمل الفني فحسب ، وإنما قام بتحليل هذه القوة تحليلا بالغاّ في العمق ، وحاول تفسيرها وربطها ببقية أوجه النشاط الذهني ، كما حاول التعرف علىأعراضها والمظاهر التي تتخذها في النتاج الفني التام . وبهذا أمكنه أن يرسي النقد الأدبي على مبادئ تختلف عن المبادئ الكلاسيكية في أنها لا تقوم على أساس أقوال أرسطو أو هوراس أو شارحي أرسطو ، ولا هي تقوم على أساس نظرة خلقية عقلية عامة ، نظرة مطلقة تفرض نفسها على جميع الأعمال الفنية في شي الأقطار والعصور . وإنما المبادئ التي أقام كولردج نقده على أساسها مصدرها تجربته المباشرة لعمل فني معين. فقد بدأ كولردج التفكير في نظريته عن الحيال، كما نذكر ، نتيجة لاستماعه إلى شعر وردزورث بالذات ، فحلل العناصر التي تميز هذا النوع من الشعر ، كما حلل التأثير الخاص الذي ولده في نفسه ، ثم انتقل إلى شعر غيره من الشعراء كشكسبير مثلا ، ودرس ما يميزه عن سواه ، ثم درس العقل الإنساني ذاته بوصفه قارئاً وشاعراً حتى وصل إلى آرائه النهائية في الحيال.

ونحن لا نقر كولردج على فائدة التمييز بين الحيال والتوهم ، فالحيال الشعرى الحق في نظرنا هو ما يسميه الحيال ، أو الحيال الثانوي ، أما التوهم فهو في الحقيقة انعدام الحيال ، والعمل الذي لا يدخله غير التوهم هو عمل يتميز بالصنعة وحدها ، عمل جامد لا حياة فيه ولا « عضونة » . وطبيعي أننا لا نرى الآن في هذا التمييز الأهمية التي وجدها كولردج ، إذ أن السيكولوجيا التي نشأ عليها كولردج هي سيكولوجيا اللكات التي لم نعد نؤمن بصحتها الآن ، ولا داعي إذن للتفرقة بين ملكتين إن كنا لا نؤمن بالملكات إطلاقاً . هذا من ناحية . ومن ناحية .

أخرى اهتم كولردج بتمييزه هذا لأنه فى الواقع كان يحارب سيكولوجيا وفلسفة البين ، وكان غرضه المباشر أن يبين أنه فى ضوء هذه السيكولوجيا وهذه الفلسفة لا يمكن تفسير عملية « الخلق » الحقيقى التى نجدها فى الفن . فلا يؤدى بنا المذهب الترابطى الآلى إلا إلى ما يسميه « التوهم » ، أما الخلق الحق الذى هو وليد « الخيال » فلا يمكن تفسيره إلا فى ضوء مذهب يسمح للعقل الإنسانى بالقدرة على الخلق . ومع أننا كما قلنا لا نرى جدوى فى هذا التمييز الآن إلا أننا لا زلنا نجد فى تحليل كولردج للخيال ما يلتى ضوءاً كبيراً على هذه القوة الإبداعية الغامضة .

وكان من نتائج بحثه في الحيال أنه وصل إلى فهم جديد للشكل الفني . فعن طريق الخيال يتمكن الشاعر أو الفنان من خلق كل عضوى حيى. ومعنى هذا أنه حيث يوجد الحيال تتحقق الوحدة العضوية ، ويصبح لكل عمل فني شكله الخاص الذي يميزه ، والذي ينبع من باطنه وينساب في أطرافه جميعاً فيلونها بلون معين مشترك. وهكذا قضى كولردج على فكرة الشكل القديمة التي كانت تقوم على اعتبارات شكلية سطحية ، مثل الوحدات الثلاث في المسرحية أو « الأنواع » الشعرية وما إليها ، كما قضى على المبادئ المطلقة في النقد . غير أنه في نفس الوقت لم يدع إلى الفوضي كما فعل أتباع الحركة البداثية ، الذين ثاروا على فكرة القانون ذاتها في ثورتهم على القوانين الكلاسيكية . وإنما أكد كولردج أن العبقرية لا تسمو على القانون ، وأن للعبقرية قانونها الحاص. وهكذا وجب تحليل نتاج الرجل العبقرى بقصد الوصول إلى القانون الحاص الذي يتبعه فيه . وهذا هو ما فعله كولودج في نقده للأعمال الفنية المختلفة ، ولا سيما أعمال شكسبير. إذ بين أن قدرة شكسبير على الحكم والتمييز والصنعة لا تقل عن عبقريته وأنه لم يكن يكتب عفواً كما ظن النقاد ، وإنما كان فناناً واعياً تماماً بما كان يفعل ، عارفاً أصول فنه ، شأنه في ذلك شأن كل شاعر عبقرى . فكان لنقد كولردج ، نظريه وعمليه ، تأثير بعيد المدى بحيث إننا لا نجد ناقداً بعد كولردج يتحدث عن شكسبير مثلما كان يفعل النقاد من قبل ، كما لو كان شكسبير هذا رجلا بسيطاً أبله رغم ما لديه من عبقرية ، وكما لو كان يكتب مسرحياته الحالدة فى لحظات إلهام لا دخل له بها ولا سيطرة له عليها . وعلامة ذلك أنه . على الرغم من حدسه بالعواطف والمواقف الإنسانية ، لم يكن يعرف أصول الفن المسرحي من وحدات ثلاث وما إليها . وإنما تغيرت نغمة النقد تماماً بعد كولودج ، بل نستطيع أن نقول إن النقاد لا سيا في أواخر القرن التاسع عشر كثيراً ما بالغوا في صنعة شكسبير ، وقدرته على الحكم والتمييز ، فعصموه من كل خطأ فني حتى في أعماله المبكرة ، وجعلوا منها إلها في عالم الفن .

ولا يزال تأثير كولردج قوياً في النقد الأدبي الإنجليزي الحديث. ولا نبالغ حين نقول إن كبار النقاد المعاصرين بإنجلترا متأثرون به جميعاً سواء عن طريق مباشر أو غير مباشر ، فقد أثار كولردج معظم المشكلات النقدية الجوهرية التي لا تزال شغل النقاد الشاغل اليوم. ولعل ذلك يُرجع إلى رحابة أفقه، وإلى الرقعة الواسعة التي شيد عليها نظريته في الأدب. إذ يقيم كولردج نظريته على أساسين : أساس سيكولوجي وأساس من المعرفة . وكلاً الأساسين واضح في نظريته فى الخيال . فهو من ناحية يقرر العلاقة بين الخيال والمعرفة ، بين الفن والوجود فيقول أحياناً إن الفن هو الوسيط بين الذات والموضوع ، بين الأنا واللا أنا أوبين الإنسان والطبيعة ، ويفرق بين الخيال الأولى والثانوي . ويحاول أحياناً أن يحدد الموقف الشعرى من الحقيقة ويبين العلاقة بين الشعر والعلم. ومن ناحية أخرى نجده يختبر عملية الحيال من الوجهة النفسية ، فيحلل نفسية الفنان الحلاق كما يحلل العمل الفني الذي هو وليد الخيال وتأثيره في نفس القارئ. هذا فضلا عن أنه كما رأينا يبدأ تعريفه للشعر دائماً بالحديث عن اللذة ، ويحاول تحليل العناصر التي تتكون منها هذه اللذة . كذلك من النواحي التي برز فيها في نقده العملي تحليله النفسي لشخصيات مسرحيات شكسبير ، الشيء الذي ربط بين اسمه والاتجاه السيكولوجي في النقد في أذهان معظم الناس ، ولا سيما أنه كان أول ناقد

يستخدم لفظة «سيكولوجي»psychological في اللغة الإنجليزية. ولهذا لايقتصر تأثير كولردج على مدرسة نقدية بالذات بل يمتد إلى غالبية النقاد على اختلاف مشاربهم ونزعاتهم ، سواء كانوا نقاداً فلسفيين أو سيكولوجيين أو أدبيين بالمعنى الضيق للفظة . فالنقاد الفلسفيون طوروا موقفه من الحيال . وآمنوا بقدرة الحيال (وبالتالى بقدرة الفن والشعر) على اكتشاف الحقيقة ، ودافعوا عن الموقف الشعرى والتفسير الخيالي للحقيقة في عالم غلبت عليه المادية والروح العلمية. أما النقاد السيكولوجيون فقد وجدوا في تحليله للعقل الإنساني أثناء عمليتي الحلق والقراءة نقطة بداية لبحوث عديدة تستهدف طبيعة التجربة الشعرية ، وطوروا أفكاره عن التوازن بين الشعور واللاشعور أو بين قوى الوعى واللا وعي أثناء عملية الإبداع الفني . فبحثوا مثلا في الدور الذي يلعبه كل من الوعي واللا وعي فى الفن . ولعل النقاد الأدبيين بالمعنى الضيق هم الذين تأثروا بكولردج أكثر من غيرهم . فلم تنشأ مشكلة عامة في النقد الأدبى الحديث دون أن يكون قد تنبه لها كولردج من قبل في صورة أو أخرى . ولعل اهتمام النقاد المحدثين بالدور الذي تلعبه الصور الشعرية والمجاز عامة ، أو اهتمامهم بموسيقي الشعر ، أو بالتحليل اللغوى للنصوص أو بمشكلة التحليل للشخصيات من الأمثلة التي تدل على مدى تأثير كولردج في العقلية الإنجليزية المعاصرة في ميدان النقد الأدبى .

لقد كان مؤرخ النقد الإنجليزى الكبير «آتكنز » يؤمن بأنه يمكن تقسيم النقد الأدبى الإنجليزى إلى مرحلتين كبيرتين ، مرحلة ما قبل كولردج ومرحلة ما بعد كولردج . ولا نحسبه مخطئاً فى إيمانه هذا ، وحسبنا أن نذكر أن عدداً كبيراً من المصطلحات النقدية التى تتكون منها حصيلة الناقد الإنجليزى المعاصر كانت من وضع كولردج نفسه . وإنه لمما يدعو إلى الأسف حقاً أن هذا المؤرخ الذى أرخ للنقد الأدبى الإنجليزى حتى القرن الثامن عشر لم يقدر له أن يعيش حتى يحقق حلمه ، ويكتب لنا عن نقد كولردج .

الفيلسوف

لم يكن كولردج في نظرنا فيلسوفاً بقدر ما كان ناقداً . حقيقة إنه ولا سما فى أواخر أيامه كان يفضل أن يعتبر نفسه فيلسوفاً . كما أنه أنفق جهداً ووقتاً كبيرين في التفكير الفلسفي . إلا أنه في الواقع ليس فيلسوفاً بالمعنى الدقيق للفظة الفيلسوف . بل إن تفكيره الفلسفي كان يرمى إلى ما وراء الفلسفة ، وكان يتجه نحو الدين حيناً والتصوف حيناً آخر . كما أنه كثيراً ما انهي به الأمر إلى الوصول إلى مجرد حلول لفظية للمشاكل. ولم يعرض كولردج آراءه الفلسفية ف أسلوب واضح دائماً ، بل غالباً ما يتعثر القارئ في عباراته ، ويضل طريقه ف كتاباته التي يكتنفها الغموض أحياناً إلى حد يستحيل معه الفهم . هذا فضلا عن أن آراءه الفلسفية متناثرة في غضون كتاباته عن شيى الموضوعات العامة الأدبية وغير الأدبية ، إذ أنه لم يخصص لها كتباً أو مقالات بالذات ، يعرضها فيها عرضاً مطرداً بحيث يسهل على القارئ الوقوف عليها . ولكن ليس معنى قولنا إن كولردج لم يكن فيلسوفاً حقاً أنه أضاع وقته سدى.وإنما هوالعكس. فقد استفاد الناقد ولا شك من الفيلسوف ، كما تبين لنا في الفصل السابق ، ولا سما فها يتعلق بنظريته في الخيال . ولقد أعانه اهتمامه بالتحليل اللغوي على التمييز بين عدة ألفاظ كان يستخدمها النقاد من قبل استخداماً تعوزه الدقة والوضوح وأدى به أيضاً إلى إدخال مصطلحات نقدية عديدة لا غنى للناقد الإنجليزى عنها حتى يومنا هذا ، مصطلحات توضح لنا دقائق العمل الأدبى . كما أن دراسته للفكر الإنساني بوجه عام ، وخبرته في الاستبطان السيكولوجي ساعداه على تحليل الشخصيات الأدبية ، ولا سما شخصيات شكسبير ، تحليلا لم يضاهه في العمق إلا القليلون.

ولن نقف طويلا عند فلسفة كولردج ، فقد تكون لكولردج أهمية تاريخية .

فى ميدان الفلسفة ، إلا أن قيمته الدائمة فى رأينا هى فى ميدان الأدب والنقد الأدبى _ هذا على الرغم مما ينادى به بعض المتحمسين له من المحدثين . ومذهب كولردج الفلسفى _ إذا جاز أن نسميه مذهباً _ هو من النوع التلفيقي أو التوفيق : فقد جمع فيه بين مذاهب عدة ، بعضها أحياناً لا يتفق والبعض الآخر ، وحاول التوفيق بينها جميعاً وبين الدين المسيحى .

وقد كان اهتمام كولردج بالفلسفة قديم العهد. فبدأ فى أوائل شبابه متأثراً بموقف الأفلاطونيين ، وكما سنرى لم يتخلص كولردج من تأثير الأفلاطونيين كلية . ثم لم يلبث أن وقع تحت تأثير المفكر الإنجليزي ديفيد هارتلي الذي كان له سلطان كبير على عقول الناس في القرن الثامن عشر . ومذهب هارتلي هو بالإجمال ، وكما يقول ذاته لنا في كتابه « ملاحظات على الإنسان » (١٧٤٩) تطوير لموقف لوك من ظاهرة تداعى المعانى . فقد آمن لوك بأن لتداعى المعانى تأثيراً عميقاً على آراء الإنسان وعواطفه ، وبأنه يفسر لنا بصورة دقيقة واضحة الكثير مما يعزوه الناس إلى عوامل غير دقيقة ولا محددة كالعادة مثلا. كذلك تأثر هارتلي ببعض الملاحظات التي ذيل بها العالم الإنجليزي ليوتن كتابه « المبادئ» وببعض ما نوه به في « المسائل » الملحقة بكتابه في « البصريات » . أخذ هارتلي بمبدأ تداعى المعانى القديم ، وحاول أن يصل إلى قوانينه وأن يطبق هذه القوانين في تفسيره للعواطف والفكر الإنساني . وأخذ من نيوتن فكرة الاهتزاز الأثيري ، وهكذا كون مذهباً مادياً آلياً . فالإحساس عنده هو اهتزاز أثيري مصدره الموضوعات الحارجية ، وحركة المادة العصبية من الحواس إلى المخ ، والمعنى ليس إلا الأثر الذي يتركه تكرار الاهتزار الأثيري أو الحركة العصبية . ولا تتعدى عملية التفكير مجرد تداعى المعانى . ويحاول هارتلي أن يفسر حسب قانون تداعى المعانى هذا ظاهرة تأليف الأفكار المركبة من الأفكار البسيطة ، ويعتبر الأحكام مجرد إحساسات باطنة معقدة التصقت عن طريق التداعي بالتعاقب والمقارنة بمجموعات من الألفاظ تسمى قضايا . ويفسر الحركة الإرادية

تفسيراً آلياً يتفق ونظريته ، كما يرد العواطف العليا كعاطفة الدين واللذات والآلام الفكرية مثل لذات الخيال والمشاركة الوجدانية والحس الحلتي إلى عواطف دنيا ولذات حسية ، ويزعم أن الأولى نشأت عن الثانية بطريق التداعي أيضاً . وهكذا تقصر نظرية هارتلي نشاط العقل على عملية الترابط أو التداعي الآلي اللاواعي ، وتنكر إمكانية الاختيار والتركيب الحيالي الذي يقوم به العقل من ناحية ، ومن ناحية أخرى لا يعني الشعور فيها أكثر من مجرد حركة جسمية ، بل إن هارتلي يرى أن النفس جوهر جسمي . لذلك لم تطل إقامة كولردج عند مذهب هارتلي لما وجده فيه من مادية وآلية ، وسرعان ما اجتذبته فلسفة باركلي لما فيها من مثالية ، فنجده يطلق على ابنه الثانى اسم باركلي بينما سمى ابنه الأول هارتلي . غير أن تأثير هارتلي عليه كان لا بد ساحقاً في المرحلة الأولى من تطوره الفلسني ، إذ نجده بعد أن ثار عليه لا يكل أبدآ عن مهاجمته وانتقاده في كل فرصة تسنح له حتى آخر أيامه . كذلك لم تجيء ثورته على مذهب هارتلي نتيجة الاقتناع المنطقي أولاً ، وإنما نفر منه لأنه لم يجد فيه ما يشبع نزعاته الروحية. ومن باركلي انتقل كولردج إلى سبينوزا الذي هجره أيضاً لأنه لم يجد في مفهوم المطلق عنده إلا ما ينفي الفرد والفردية ، فقد كان كولردج في الواقع أدنى إلى الفنان منه إلى الفيلسوف في تفكيره ، ولم يقبل من المذاهب إلا ما يرضى عقله وقلبه معا ، ولم يتمكن من تخليص تفكيره من شوائب العاطفة . فبيها قنع عقله بالمعانى الكلية ، كان قلبه يسعى دائماً إلى الجزئي والفردى . ثم كانت رحلته إلى ألمانيا ، وبداية تعرفه على الفلسفة الألمانية التي لعلها كانت أخطر أثر في حياته الفلسفية . وفي عام ١٨٠١ نجده يكتب إلى أحد أصدقائه . قائلا إنه قد تمكن بعد دراسة عنيفة من أن يخلص فكرتى الزمان والمكان ، وأن يهدم مذهب التداعي كما يدعو إليه هارتلي ومعه سائر الميتافيزيقا الآلية التي ينشرها الملحدون المحدثون بما فيها المذهب الحتمى ، ويكتب إلى صديق آخر عن نيوتن فيقول له إنه قد اكتشف المغالطة التي تكمن وراء فلسفة نيوتن برمها، ألا وهي افتراضه أن العقل

مجرد متفرج كسول على العالم الخارجى . وإذا لم يكن العقل سلبياً أى إذا كان الله حقاً قد خلقه فى صورته ، أى فى صورة الخالق ، فحينئذ يكون لدينا أساس للشك فى صحة كل مذهب يقوم على افتراض سلبية العقل .

وبروى لنا كولردج فى «سيرة أدبية » مدى تأثره بالفلاسفة الألمان: بكنط وفخته وشيلنج. لقد أمسك به كنط على حد قوله بيد مارد. وفخته فى نظره أول من صوب طعنة قاتلة إلى مذهب سبيوزا حين بدأ بافتراض الفعل بدلا من الجوهر ، وإن كان كولردج لا يقره على التناقض التام الذى يقيمه بين الفكو والطبيعة ، وعلى اعتباره الطبيعة ميتة تماماً ، ويرفض مذهبه فى الأخلاق لأنه مذهب تقشف تقتل فيه العواطف والرغبات الطبيعية . أما شيلنج فقدوجد كولردج فى فلسفته ما يلائم تفكيره وطبيعته . ولقد بلغ تحمسه له أنه كان الهترة طويلة وفلسفة الطبيعة » و « مذهب التصورية الذاتية » آراء شديدة الشبه بما كان هو يعاول الوصول إليه ، وعوناً هائلا على ما كان عليه أن يتمه بعد . بل إنه يقول في « سيرة أدبية » « إنه سيسعدنى ويشرفنى جداً إن تمكنت من جعل مذهب شيلنج مفهوماً لدى مواطنى ، ومن تطبيق هذا المذهب على أجل الموضوعات شيلنج مفهوماً لدى مواطنى ، ومن تطبيق هذا المذهب على أجل الموضوعات لأسمى الغايات . » ومع ذلك فلم يظل كولردج خاضعاً لتأثير شيلنج طويلا ، وإنما ثار عليه بعد حين لتعارض مذهبه والدين المسيحى .

ولنحاول فى الصفحات التالية بقدر المستطاع أن نعرض باختصار لبعض آراء كولردج الفلسفية على ما فيها من تعقيد وغموض . ولنبدأ بتوضيح ما يمكن توضيحه من آرائه فى المنطق والميتافيزيقا .

١ ــ المنطق والميتافيزيقا

لعل أهم نقطة فى منطق كولردج هى التفرقة التى يقيمها بين نوعى النشاط العقلى اللذين يسميهما «الفهم» و «العقل (١)»، إذ يتخذ كولردج هذه التفرقة أساساً يعتمد عليه فى تناوله لشتى المشكلات الفلسفية تقريباً ، ويخلع عليها أهمية كبرى فى مذهبه . ولما كان من الشائع الاعتقاد بأنه استمد هذه التفرقة من أستاذه كنط لذا يتحتم علينا أن نعرض باختصار لموقفه من فلسفة كنط .

يتبع كولردج كنط فى اتخاذه موقفاً نقدياً من المعرفة ، فيبحث فى طبيعة الأحكام التى يقوم عليها العلم اليقينى آملا أن يحدد العلاقة بين المعرفة الإنسانية والوجود . فيفرق أولا بين الأحكام التركيبية التى تأتى بجديد وبين الأحكام التحليلية التى يستخرج محمولها من موضوعها كما يفعل كنط . ويفرق أيضاً بين الأحكام القبلية أو الأولية التى لا نصل إليها عن طريق التجربة وبين أحكام التجربة ، وينتهى كما ينتهى كنط إلى أن من أحكامنا ما هو تركيبى أولى ، بل إن علمى الرياضة والطبيعة يقومان على أساس قضايا أو أحكام لا نصل بل إن علمى الرياضة والطبيعة يقومان والمكان، وهما صورتان أوليتان يدركهما ولا يمكننا أن نصل إليها عن طريق التجربة . ويتبع كولردج كنط فيبين أن الرياضيات لا تقوم بدون فكرتى الزمان والمكان، وهما صورتان أوليتان يدركهما حدس الإنسان كصورتين لا نهائيتين وموضوعيتين بمعنى أنهما لا تعتمدان على خصائص العقول الفردية . إن كل تفكير رياضي هو تفكير تركيبي يتألف من أحكام تركيبية أولية .

ويفند كولردج موقف هيوم ، الذى أنكر العلية ، وقال إن الأحكام التي تسمى أحكام العلية ليست إلا أحكاماً تركيبية منبعها التجربة. فيبين أولا

⁽١) انظر النصين العاشر والحادي عشر .

كيف أن موقف هيوم هو تطوير ونتيجة مباشرة لموقف باركلي : إذ يجد جوهر نظرية هيوم في قول باركلي إننا يجب علينا أن نتحدث عن مجرد علامات بدلا من علل . « لقد تبين هيوم أننا فى أحكام العلية حينًا نقرر وجود علاقة ضرورية بين ا و ب إنما نصدر حكماً تركيبياً نظراً لأن ا تختلف عن ب، ولكنه يتساءل بأى حق ندعى وجود هذه العلاقة الضرورية ؟ وبأى حق ننقل هذه العلاقة من عالم الطبيعة إلى عالم الميتافيزيقا ؟ والحل الوحيد الذي يجده هيوم هو أنه يرد فكرة العلية هذه وأساسها والضرورة التي يتصورها الناس فيها ــ يردها جميعاً إلى العرف والعادة والترابط . هذه هي المشكلة كما وضعها هيوم ولم يتبين أحد مدى عمقها حتى مقدم كنط ، فالبذرة التي بذرها هيوم صادفت أرضاً صالحة مهيئة أخيراً عند كنط ^(١) . » ويعلق كولردج على موقف هيوم فيقول إنه أولا يخلط بين الضرورة كفكرة إيجابية تدخل في تصورنا للعلة وبين الضرورة السلبية التي منشؤها عجزنا عن تصور وضع عكسي. ثانياً يعزو هيوم العلية إلى ظواهر هي بدورها تفترض وجود مبدأ العلية ذاته. ثالثاً لم يدرك هيوم أن التجربة لا تولد تصور العلية بل العكس إذ أنها تعرقل عادة تطبيق مبدأ العلية ، وليس الذى ضلل هيوم في رأى كولردج أنه افترض خطأ أن أحكام العلية أحكام تركيبية ، وإنما كونه تصور أن أحكام الرياضة أحكام تحليلية . ولو أنه تمكن من إدراك أن أحكام الرياضة هي بدورها تركيبية لما جر وُ على إنكار ما فيها من ضرورة ، ولما ادعى أنها مجرد نتيجة الترابط أو التداعي الشخصي . ويمضي كولردج فيثني على كنط لأنه « بدأ من جديد العمل الذي قام به هيوم وأتمه . » إذ تمكن من البرهنة على أنالأحكام الرياضية، شأنها شأنالأحكام الطبيعية والميتافيزيقية ، تتضمن تركيباً ، وعلى أن التجربة تحتوى على عامل لا يمكن أن نعزوه إلى التجربة كما فهمها هيوم ، عامل لن نستطيع أن ننكره اللهم إلا إذا أنكرنا جوهر العلم . فالعلم يقوم على العلية وعلى فكرة الضرورة ، ولا تنبع

⁽١) أنظر «كولردج عن المنطق والتعلم » بقلم أليس سنيدر . في ١٢٤ .

الضرورة من التجربة الحسية^(١) .

ما مصدر هذه الأحكام التركيبية الأولية ؟ أو ما مصدر الضرورة والكلية اللتين يستحيل العلم بدونهما؟ يقول كنط إن مصدرها العقل ذاته . فليس في ميدان التجربة ضرورة أو كلية ، وليست المعرفة الحسية إلا معرفة جزئية خالية من المعانى أو المبادئ المطلقة . وهكذا يعتبر كنط أن المعرفة الإنسانية تتألف من المادة ، أي العالم الخارجي الذي هو موضوع الإدراك الحسى ، ومن الصور أو مقولات الفكر التي تمكننا من تركيب أحكام كلية ضرورية على المادة ولولاها لاستحالت المتجربة . إلا أن هذه الصور أو المقولات أو المبادئ في نظر كنط يجب ألا تطبق خارج ميدان التجربة والحس والحيال، فهو يقول إن « الحقيقة لا توجد إلا في التجربة لأن العقل عندي صوري ووظيفة معانيه توحيد التجربة . » غير أن كنط ينكر إمكان الوصول إلى حقيقة الأشياء في ذاتها ويقول إن معرفتنا بها قاصرة على انفعالنا بها فحسب . وهكذا نصل إلى بعض النتائج الهامة في موقف كنط فيما يتعلق بفلسفة كولردج . أولاها الدور الإيجابي الذي يقوم به العقل الإنساني في المعرفة على عكس ما كان ينادي به هارتلي . فقد جعل كنط الفكر «حاصلا بذاته على شرائط المعرفة ، فالأشياء تدور حوله لكى تصير موضوع إدراك وعلم ولا يدور هو حولها كما كان المعتقد من قبل . هذه هي الثورة التي أحدثها كنط في عالم الفكر ، وشبهها بالثورة التي أحدثها كوبرنك في عالم الفلك (٢) ». والنتيجة الثانية هي أن الموقف الكنطى في أساسه موقف شبه صورى بمعنى أن كنط لا يؤمن بقدرة العقل على معرفة الأشياء في ذاتها . والنتيجة الثالثة استحالة الميتافزيقا كعلم نظرى لأن العلم يتركب من عنصرين : الصور أو المعانى أو المبادئ الفكرية من ناحية ومادة الوجود الخارجي

⁽ ٢) أنظر « تاريخ الفلسفة الحديثة » ليوسف كرم . ص ٢٠٥ .

المحسوس من جهة أخرى ، ولا يوجد علم لا يتألف من هذين العنصرين معا ، وليس فى الميتافيزيقا وجود خارجى محسوس ، أو ليست هى موضوع تجربة حسية . ولهذا فليست الميتافيزيقا ميدان معرفة حقة لأنه لا توجد بها غير الصور . فمعانى الميتافيزيقا كالعالم فى جملته والنفس والله غير محسوسة ولا متخيلة ، وهى مجرد صور بحتة ترد إليها إحدى قوى العقل جميع المعارف حتى تحقق الوحدة التامة فى الفكر ، إذ يقسم كنط قوانا الفكرية إلى ثلاث أقسام : « الحساسية الصورية » التى تخلع صورتى الزمان والمكان على المدركات الحسية فتضعها فى علاقات مكانية زمانية ، و « الفهم الصوري» الذى يوقع النسب بين المدركات الحسية فيركب أحكاماً كلية ضرورية هى وراء أحكام العلم . والقوة الثالثة هى ما يسميه كنط « العقل » وهو القوة التى تسعى إلى تحقيق وحدة تامة فى الفكر عن طريق ردها المعارف جميعاً إلى معانى العالم والنفس والله .

لقد بينا كيف تبع كولردج أستاذه في نقده لموقف هيوم إزاء مبدأ العلية . وفي برهنته على وجود الأحكام التركيبية الأولية ، وعلى اعتاد العلم على عناصر لا يمكن أن تستمد من التجربة وحدها . وكان من الطبيعي جداً أن يتبع كولردج كنط في جعله العقل شيئاً أسمى من مجرد متفرج على العالم سلبي كسول ، وفي خلعه عليه وظيفة إيجابية خلاقة في عمليات المعرفة . كذلك نجد في مخطوط له باسم « المنطق » يتكون من جزئين كان قد أعده كجزء من المؤلف الفلسفي الأكبر الذي كان يأمل في إنجاز كتابته يوماً (١١) _ نجد في هذا المخطوط ما يثبت أن كولردج يتبع كنط في نظرته للمكان والزمان كصورتين أوليتين من صور الحساسية الصورية ، وأنه يؤمن بوجوب دخول الفهم في تركيب الموضوع ذاته ، فبدون الفهم تمتنع التجربة حتى أبسط أنواعها . فهو « القوة التي تسمو بالظواهر من مجرد مستوى الانفعالات إلى مستوى الموضوعات الخليقة بالتفكير . » وهكذا من مجرد مستوى الانفعالات إلى مستوى الموضوعات حتى أبسطها « فالنقط والخطوط يدخل العقل الإنساني في تكوين الموضوعات حتى أبسطها « فالنقط والخطوط

[.] Egerton 2825.2826 يوجد المختلوط بمكتبة المتحف البريطانى بلندن برقم Egerton 2825.2826

والمسطحات ليست أجساماً وإنما هي فعل عقلي وليد الحركة الفكرية ، وله أصوله في مخيلة عالم الرياضة . » ونجده أيضاً في هذا المخطوط يأخذ بنظرية المقولات أو الصور باعتبارها مبادئ أولية تخلق الوحدة في مادة التجربة ، ويميز مع كنط بين صور الفهم هذه وبين معانى « العقل » على أساس أن صور الفهم ميدانها الظواهر بيما تخرجنا معانى العقل عن مجال التجربة وعما يمكن تحقيقه في التجربة .

غير أن كولردج يرفض أن يأخذ ببقية المذهب الكنطى المترتبة على كل ذلك . فلا يقبل عجز العقل عن الوصول إلى حقائق الأشياء فى ذاتها ، وقصره على الظواهر فحسب ، ويعارض كنط حين يقول إن قوة العقل النظرى لا تستطيع أن تتعدى حدود الفهم المنطقى . ولا يلبث أن يزعم أن التحليل النقدى أو الصورى كما وضعه كنط تحليل سليم طالما اعتبرناه منطقاً فحسب . أما إذا أخذناه كأساس للفلسفة فإنه لن يؤدى بنا إلى الحقيقة ! إذ أن هناك مستوى من التفكير أسمى من مستوى التحليل الصورى ، مستوى بلغه أفلاطون بعبقريته وعجز كنط عن الوصول إليه لأنه لم تتوفر لديه عبقرية أفلاطون ! لذلك كان علينا أن نكتشف المنطق الذي يمكننا من الوصول إلى الحقيقة ، وهو منطق عنتلف بطبيعة الحال عن منطق كنط .

يفسر كولردج الله و الذى يقوم به الحكم فى تركيب التجربة ، فيرفض تعريف لوك للحكم الذى يقول إنه المقارنة بين الموضوع وبين الآثار التى يتركها محجة أن هذا التعريف يفترض وجود الوحدة فى الموضوع ، بينا الوحدة ذاتها هى نتيجة الحكم ، فالأحكام فى نظره هى المسئولة عن الوحدة فى الموضوع . إن الحكم هو الشرط العام للوعى أو التفكير ، وكل وعى أو تفكير يتضمن تمييزا بين الذات والموضوع ، بين النفس والوجود الحارجى ، والذى نسميه حكما هو « تحويل المعطى إلى ذات وموضوع وتحديد وجودهما معا »

ويرى كولردج فى الرابطة copula تقريراً لحقيقة كلية أبعد من القسمة التى يقوم بها الحكم بين الذات والموضوع أو النفس والعالم ، فهى « تتضمن حقيقة سابقة لعملية التفكير وبالتالى لسائر العمليات والوظائف التى يقوم بها الفهم ، ولذلك فهى تقرر وجود كائن مفارق أو ميتافيزيق على الذات المفردة فى جميع الحالات وهكذا يعلو على جميع الذوات التى تفكر فى حدود نفس القوانين . » ويدرك كولردج أن تفسيره للحكم على هذا النحو يؤدى به إلى تناقض فى حالة الوعى الذاتى أو الشعور بالذات ، فحينا تتأمل الذات نفسها ينشأ تناقض بين الذات ومن ناحية أخرى لدينا « الموضوع الذى يقوم بعملية الحكم من ناحية ومن ناحية أخرى لدينا « الموضوع الذى نفترض أنه يتضمن مبدأ الحقيقة فى ومن ناحية أخرى لدينا « الموضوع الذى نفترض أنه يتضمن مبدأ الحقيقة فى التناقض لا ينشأ إلا إذا أخذنا بموقف ثنائى من الفكر والموضوع . أما إذا خرجنا عن حدود المنطق الذى يقوم على أساس هذه الثنائية فسرعان ما يزول هذا التناقض (۱) .

وينتقد كولردج المنطق التقليدى الذى يقوم على موقف ثنائى قائلا إننا أيما نظرنا فى هذا المنطق وجدنا مجموعة من الحدود الزوجية المتناقضة بلا حد وسط يحاول التوفيق بينها ، فهناك مثلا التناقض بين الإيجابى والسلبى ، أو بين الكلى والجزئى ، أو بين الوحدة والكثرة ، بحيث إننا إذا تصورنا أن أحد هذين الحدين يعنى شيئاً حقيقياً موضوعياً قررنا أن الحد الآخر يدل على شيء صورى ذاتى . وهذا فى نظر كولردج يناقض جوهر التفكير ، لأن الغاية الأولى للتفكير هى رد الكثرة إلى الوحدة أو تحقيق الوحدة بين الجزئيات . ويأخذ كولردج على كنط أنه يخلق هوة شاسعة بين الموضوعي والصورى ، وأنه يجعل العلاقة بين الموضوعات الحسية والكثرة المتنوعة وبين صور الفكر علاقة بالغة فى الغموض . فيقول كولردج : « إنه لا يوجد فى مذهب كنط أى تفسير واضح

⁽۱) انظر : كتاب «كولردج الفيلسوف » بقلم ميو رهيد ص ه ۷ .

لماهية التجربة . فما الذي يقصده بالحقيقة التجريبية التي لا يستطيع أي شيء سواها أن يضني الحقيقة على تصوراتنا ؟ يبدو من فقرات عدة في كتابه « نقد العقل النظري » أن المحك الذي لا بد منه هو ذاته من صنع القوة الصورية لدي الإنسان ، وأن الشيء الوحيد الذي لا يخلقه العقل الإنساني هو مجرد إحساسنا بمجرد معطيات جزئية كثيرة . . . نعم إنني حين أدرك الشجرة أطبق صوراً ذهنية معينة خاصة بما تولده في نفسي من الفعالات. حسناً ، ولكن ما هي هذه الشجرة أولا ؟ وكيف ادركها ؟ » وهكذا ينتقد كولردج مذهب كنط لأن معيار الحقيقة الذي لا غني عنه في نظره لا يوجد في شيء « موضوعي » ، وإنما في صور العقل ، وأن الشيء الموضوعي الوحيد الذي لا دخل لعقلنا به « هو مجرد إحساس أو انفعال قد يكون وجوداً وقد يكون عدماً . » ويأخذ عليه أنه في تحليله للأحكام قد خلق هوة سحيقة بين الذات والموضوع . لأنه أنكر قدرة العقل النظري على تعدى الفروقات التي يخلقها الفهم ، وعلى الوصول إلى الوحدة التي هي وراء هذه الفروقات ، والتي تستطيع أن تضفي عليها الحقيقة ، وقصر مهمة الفهم على الظواهر فقط ، واضعاً بذلك الحقيقة في عالم غير عالم الظواهر ، عالم لا سبيل للعقل النظري أن يصل إليه . ويعتقد كولردج أنه لو طوّر كنط فكرة مبدأ الثلاثية الذي اتبعه في تصنيفه للمقولات (حين قسم المقولات إلى مقولات وجود وسلب وحد")، وجعل من هذا المبدأ أساساً لمنطقة بدلاً من الأساس الثنائي التقليدي ، لتمكن من إزالة التناقض بين الذات والموضوع ، ولما تصورهما كعنصرين منفصلين متناقضين وإنما كناحيتين مكملتين لكاثن يوحد بينهما لأنه يعلو على كليهما . ومع ذلك يثني كولردج على كنط لأنه تنبه إلى أهمية مبدأ الثلاثية حيمًا اتبعه في تصنيفه لمقولات الفكر ، ولو أنه يعتقد أن كنط لم يكن أول من اكتشف هذا المبدأ ، وينسب فضل اكتشافه إلى المفكر الديبي الإنجليزي رتشارد باكسر الذي عاش في القرن السابع عشر ، وجعل من المبدأ الثلاثي مبدأ للمنطق الحقيقي مفترضاً في جميع عمليات التفكير .

يحاول كولردج إذن أن يحل محل الموقف الثنائي موقفاً ثلاثياً في التفكير

المنطقي . فيجب علينا ألا نبدأ من فكرتين متناقضتين نفترض أن إحداهما وحدها مصدر الحقيقة ، وإنما يتحتم علينا أن نبحث أولا عن الوحدة لأن الوحدة هي مصدر الحقيقة ، ثم عن الصورتين المتناقضتين المتوازيتين اللتين تظهر لنا الحقيقة من خلالهما. وبدلا من الإثبات والتناقض اللذين هما وسيلتا المنطق الثنائي يصبح لدينا ثلاثة حدود هي الذاتية والقضية ونقيضها. وهذا المنطق الثلاثي الذي يأخذ به كولردج مصدره المباشر في الواقع شيلنج الذي أخذه عن فخته . وقد استمده فخته بدوره من التقسيم الثلاثي للمقولات عند كنط . وموقف فخته هو تصورية مطلقة فالفكر لا يدرك سوى تصوراته ، ومع ذلك فالأنا المتناهي التجريبي لا يشعر بأنه يحدث اللاأنا ، ولذلك يفترض فخته « مبدأ أوسع منه هو الأنا الحالص أو الأنا اللامتناهي وهو علة الموضوعات الماثلة في الأنا التجريبي » ويجيء شيلنج فيعترض على قول فخته إن الأنا الحالص أو اللاشعوري صنع اللا أنا ويقول « ليس اللاشعوري أنا أو ذاتا ولالا أنا أو موضوعا ، إذ ليست توجد الذات بدون موضوع يعينها ويظهرها لذاتها وليس يوجد الموضوع بدون ذات تتصوره ، وعلى ذلك لا يمكن القول بأنا مطلق ولا بلا أنا مطلق من حيث إن كلا منهما شريط للآخر (١١) ». لهذا يجعل شيلنج من المطلق مثالًا صرفاً يضعه وراء الأنا واللا أنا ، ويجعله ملتني الأضداد جميعاً ومنبع كل وجود ، وبهذا يصبح الأنا واللا أنا أو الفكر والوجود صادرين عن مبدأ واحد أعلى منهما ؛ وبالاختصار نقول إن موقف شيلنج هو الأحادية أو وحده الوجود .

ووحدة الوجود هذه تمثل أحد الحلين اللذين يجدهما كولردج للتخلص من التناقض بين الذات والموضوع . على الأقل هذا هو الحل الذى نجده في «سيرة أدبية» ، والذى يبين لنا مدى عمق تأثير شيلنج في تفكيره الفلسفي ، كما يظهر لنا في هذا الكتاب . فهو يبدأ من تجربة الوعى الذاتي ، أو الشعور

⁽١) أنظر «تاريخ الفلسفة الحديثة » ليوسف كرم. ص ٢٥٦ و ٢٦١.

بالذات ، ويجعلها المبدأ الذي يقيم عليه المعرفة ، والذي يمحي عنده التناقض بين الذات والموضوع فيقول إنه يجب علينا أن نبحث عن حقيقة مطلقة هي مصدر كل يقين ، حقيقة أساسها في ذاتها نعرفها فقط عن طريقها هي ، أي أن واجبنا أن نجله شيئاً موجوداً لأنه فقط موجود . ويتحتم على مثل هذا الشيء ألا يكون له محمول سواه ، أي أن سائر محمولاته اللفظية يجب أن تكون مجرد تكرار أو صور لذاته. مثل هذا الشيء أو المبدأ في نظر كولردج لن يكون مجرد « شيء » أو « موضوع » فالشيء يكون شيئاً نتيجة لشيءً آخر ، ولا يمكن أن يكون مِوضوعاً لذاته فحسب ، بل يتعين عليه أن يكوِن موضوعاً لغيره أيضاً . كذلك لا يمكن أن يوجد هذا المبدأ في الذات بوصفها ذاتا متميزة عن الموضوع وهكذا « لن نجد المبدأ سواء في الموضوع منفصلا عن الذات أو في الذات منفصلة عن الموضوع ، وبما أنه لا يمكننا أن نتصور ثالثاً إذن لا با. أن يكون المبدأ فيها هو ليس ذاتاً فحسب وليس موضوعا فحسب وإنما فيها هو وحدة من الإثنين » ويظهر هذا المبدأ في « الأذا التي سأطلق عليها ألفاظ الروح والنفس والشعور باللَّات أو الوعى الذاتى بدون تمييز . فني هذا المبدأ وفيه وحده يتحد الموضوع والذات ، الوجود والمعرفة بمهنى أن أحدهما يتضمن الآخر ويفترضه . وبعبارة أخرى هو ذات تصبح ذاتا عن طريق ذلك الفعل الذي تركب فيه ذاتها موضوعيا لنفسها ، ولكنها لا تكون موضوعاً أبداً إلا لنفسها وفي حدود ذلك الفعل الذي تصبح عن طريقه ذاتا . (١١) $_{\rm w}$ ويدرك كولردج ، كما أدرك شيلنج ، صعوبة تحويل التناقض أو الكثرة إلى الوحدة بدون افتراض إله خالق. وهكذا ينتهى الموقف الفلسفي من وحدة الوجود عند كولردج _ كما حدث عند شيلنج _ إلى موقف ديني في أساسه . فالأنا المطلق هو مصدر وجودالأنا الجزئي« وإذاسمونا بتصورنا للذات أو الأنا (الجزئي) إلىالذات المطلقة والأنا العظيم الأبدى فحينتُد يتحد الوخود والمعرفة والفكرة والحقيقة ويصبح أساس الوجود وأساس معرفة الوجود نفس الشيء. ».

⁽١) انظر النص الثاني عشر .

وكما قلنا كان هذا أحد الحلين اللذين لجأ إليهما كولردج للتخلص من التناقض بين الذات والموضوع ، بين الفكر وجوهر الأشياء . إلا أنه أخذ يشك في صدق هذا الحل فيا بعد ، فنجده يقول بعد ظهور «سيرة أدبية» بسنين : « إن العرض الميتافيزيقي الذى نشرته في «سيرة أدبية» عرض غير ناضج ولم يكتمل بعد . حقاً إنه يحتوى على بعض عناصر الحقيقة ، إلا أنني لم أفكر في هذه العناصر بالعمق الكافي حينئذ . ومما يدعوني إلى الغبطة حقاً أن أجد أفكارى الآن أكثر عمقاً بكثير مما كانت عليه حينئذ . ومع ذلك فهي أكثر وضوحاً . » لقد اتضح له أن البدء بالأنا و بتجر بة الشعور بالذات بدء غير سليم . ذلك لأن الذات أو الأنا التي تجعل من نفسها موضوعاً أو لا أنا ليست كاثناً قائماً بذاته و إنما هي في حاجة إلى ما هو أساس لوجودها . ولا شك أن من العوامل بذاته و إنما هي في حاجة إلى ما هو أساس لوجودها . ولا شك أن من العوامل التي دعت كولردج إلى نبذ موقف شيلنج هو التصور اللاشخصي لله الذي يؤدى إليه مذهبه . وسنوضح هذه النقطة عند ما نعرض لآرائه في الدين .

أما الحل الآخر الذى حاول أن يسد به كولردج الهوة التى تفصل بين الفكر وحقيقة الوجود عند كنط فهو عبارة عن عودة إلى موقف الأفلاطونيين وتفسيرهم لنظرية المعانى . فهو لا يبدأ بالذات وحدها ولكن بالذات والعالم الخاجى. معا، فيقول إن وجود الذات المدركة يتضمن وجود ما هو مدرك و يحاول أن يصل إلى أساس حقيقى يعطى كلا من الذات والموضوع الخارجي حقه، ويفسر لنا قدرة الذات على الاستجابة إلى الموضوع ، وقدرة الموضوع على اشباع الذات، وعلى تحقيق ما تطلبه منه من وحدة وتماسك . فيفترض أن المعرفة نفسها تقوم على ما يسميه « المعانى » ولا يدرك الفهم المنطقى هذه المعانى ، ولا نصل إليها عن طريق الحواس ، وإنما يدركها ما يسميه « العقل » وحده . ويوضح كولردج عن طريق الحواس ، وإنما يدركها ما يسميه « العقل » وحده . ويوضح كولردج وتنحصر وظيفتها فى تنظيم المعرفة ، وإنما هى تشبه معانى أفلاطون فى أنها لها وجود موضوعى و وظيفة خلقية ، وعلى أساسها تقرم المعرفة برمتها . لذلك يرى

كولردج أن كنط ، لحصره العقل النظرى في الفهم المنطق أو الفكر الاستدلالي البحت ، لم تكن لديه عبقرية أفلاطون الذي وصل في فلسفته إلى مستوى أسمى من مستوى التفكير الصورى . وهكذا يصبح الفرق بين «الفهم» المنطق و «العقل» عند كولردج هو الفرق بين قوتين عقليتين متباينتين ، أولاهما استدلالية ميدانها قاصر على التجربة وتركب ما تستمده منها ، والثانية حدسية توصلنا إلى صميم الأشياء الذي يكمن وراء المظاهر وتقدم للقوة الاستدلالية المبادئ التي تقوم القوة الاستدلالية بواسطتها بعمليات التركيب . وهذا التمييز هو في جوهره التمييز القديم الذي أقامه الأفلاطونيون بين الاستدلال والحدس . فتراه يعرف «الفهم» قائلا إنه «الملكة التي نحكم بها طبقاً للحواس» أي فتراه يعرف «الفهم» قائلا إنه «الملكة التي نحكم بها طبقاً للحواس» أي الإدراكية والتي تمكننا من الوصول إلى الكليات من الجزئيات المعطاة لنا في تجاربنا الإدراكية والتي تمكننا من العقل » بأنه « قوة إدراك الحقائق التي هي فوق الحس وعدم التناقض . ويعرف «العقل » بأنه « قوة إدراك الحقائق التي هي فوق الحس والتي دليلها في ذاتها » ومن هذه الحقائق قانون عدم التناقض ذاتها »

وهذا الموقف النهائى لكولردج على درجة كبيرة من الغموض ، فإذا كانت «المعانى » لا يدركها الفهم المنطقى ولا نصل إليها عن طريق الحواس والتجربة فما هو مصدر معرفتنا بها إذن ؟ وما هو كنه هذه المعانى ؟ إن كولردج يميز بينها وبين تصورات الفهم المنطقى ، ولذلك فهو نفسه يدرك مدى صعوبة تعريف هذه المعانى . إلا أنه يصفها فيقول إن ما يميز المعنى هو أن الجزئى والكلى يلتقيان فيه . فالمعنى هو الذى يجعلنا ننظر إلى عدد من الجزئيات المختلفة فنرى فيها علاقة تجمعها معا ، أو ذاتا كلية تهيمن عليها جميعاً ، هى المبدأ الذى يجعل من هذه الجزئيات جزئيات له . ويقابل « المعنى » فى العقل أو الذات « القانون » فى الموضوع كما يفهمه كولردج (٢) . فليس القانون فى نظره مجرد تلخيص فى الموضوع كما يفهمه كولردج (١) . فليس القانون فى نظره مجرد تلخيص

⁽١) أنطر النص الحادي عشر .

⁽ ۲) أنظر « عين على التأمل » ص ١١٩ .

للظواهر الطبيعة ، بل هو « مكوّن » لها وسابق عليها ، وهو المبدأ الذي يخلق وحدة بين هذه الظواهر . ولا يوجد هذا المبدأ في موضوع بالذات يصل إليه الحس ، كما أننا لا نصل إليه عن طريق التجريد أو التعميم من معطيات الحس وإنما ينشأ المعنى في العقل ويكتشف القانون في الموضوع عن طريق الحدس نتيجة لاتحاد الذات والموضوع في عملية كشف الحقيقة . فيقول كولردج « إن أساس كل فلسفة حقة هو الإدراك التام للفرق بين تأمل العقل أي الحدس بالأشياء الذي ينشأ عند ما تتحد ذواتنا بالكل . . . وبين التفكير الذي نقوم به عند ما ننظر إلى ذواتنا باعتبارها كاثنات منفصلة ونقابل بين الطبيعة والعقل فنضعها إزاءه موضع الموضوع من الذات ، موضع الشيء من الفكر ، موضع الموت من الحية . » وهكذا يحاول كولردج أن بتعدى حدود موقف كنط فيجعل من العقل الإنساني النظري أداة قادرة على الوصول إلى صميم الأشياء وعلى التفكير من العقل الإنساني النظري أداة قادرة على الوصول إلى صميم الأشياء وعلى التفكير في مسائل الدين على عكس ما نادى به كنط (۱).

ويتضح لنا الآن إلى أى حد كان موقف كولردج الفلسى موقفاً تلفيقيا أو توفيقيا من أساسه . لقد أخذ كولردج الناحية الإيجابية فقط من فلسفة كنط بيما رفض الناحية السلبية . أخذ منه ضرورة الفكر الإنسانى للتجربة ، فبدون المقولات تصبح التجربة مستحيلة ، ورفض النتيجة المترتبة على ذلك عند كنط ، وهي أن هذه المقولات قاصرة فقط على التجربة ، وأن الفكر عاجز عن تعدى عالم الظواهر إلى عالم الحقيقة . حقاً إن كنط لم يشك فى وجود هذه الحقيقة التى نصل إليها فى عالم الأخلاق إلا أنه اعترف بعجزنا عن «معرفها» ، لأن المعرفة ممكنة فقط فى صور أو مقولات لا تنطبق على هذه الحقيقة . رفض كولردج فى نهاية الأمر المنطق الكنطى . ولكنه مع ذلك أخذ بالأساس الذى أقام عليه كنط مذهبه فى الأخلاق ، ألا وهو تمكن الإنسان من الوصول إلى الحقيقة عن طريق الأمر المطلق الذى يجعل المرء يشعر بالمسئولية أمام كائن يتعدى الذات ، كائن

⁽١) انظر النص العاشر .

مدركه المرء عن طريق الضمير . وبينها قصر كنط هذه الحقيقة على الإرادة يجعلها كولردج أساساً لكل تجارب الشعور بالذات ، ولا يفصل بينها وبين الفكر بل يجعلها أساساً الحل تفكير . كذلك أخذ كولردج من أفلاطون والأفلاطونيين قدرة العقل على الوصول إلى جوهر الأشياء ، وأخذ من الأفلاطونيين التمييز بين العقل والفهم المنطقي وجعل الحدس أسمى من التفكير الاستدلالي ، ومن شيلنج عن فمخته المنطق الثلاثى ووحدة الوجود وربط الفلسفة بالدين. جمع كولردج هذه العناصر جميعاً ، وحاول أن يوفق بينها وبين الدين المسيحي بتعاليمه الحاصة دون أن يدوك استحالة ما كان يصبو إلى تحقيقه. لقد ظل كولردج حتى آخر أيامه يحلم بذلك العمل الفلسفي الأكبر الذي كان سيدون فيه مذهبه ، وأخيراً مات دون أن يتحقق حلمه ولم يترك لنا إلا كتابات متناثرة لا يسهل التوفيق بين ما فيها من آراء وأفكار فلسفية . أما تلميذه ومريده « جرين » فقد قضى حوالى الثلاثين عاماً في دراسة متصلة لآراء أستاذه، ثممات ولم يترك سوى مخطوط من جزئين يدور حول جزء ضئيل من فلسفة كولردج. وأغلب الظن أنهما لم يتمكنا من تنفيذ المشروع لأن المشروع ذاته بعيد المنال والحلم نفسه سيظل حلماً يستحيل تحقيقه.

٢ - الدين

لن نكون بعيدين عن الصواب إن وصفنا فلسفة كولردج عامة بأنها فلسفة دين ، فهو يعرّف فلسفته قائلا إنها معرفة الله التى تؤدى إليها المعارف الأخرى ، ويعتبر الدين أسمى ضروب النشاط الذى تقوم به الروح الإنسانية ، ذلك لأن الدين « يوجد فى أغراضه ومآر به النواحى الفكرية والعملية من وجودنا ، ففعال الدين بما فيها أحداثه و وقائعه هى موضوع التأمل الفلسفى . »

ويتخذ كولردج من التمييز بين الفهم والعقل أساساً لموقفه الديني كما جعله

أساساً في المنطق والميتافيزيقا . فالعقل هو العضو الذي له نفس العلاقة بالنسبة للطواهر للموضوعات الروحية ولما هو كلى أبدى ضرورى التي هي للعين بالنسبة للظواهر المادية العرضية . وهو عضو اللامحسوس ، أو القوة التي تمكننا من إدراك ما فوق الحس ، بينما الفهم هو الملكة التي بواسطتها نعمم الظواهر المدركة وننظمها حسب قوانين معينة . كذلك يعتقد كولردج أن العقل والموضوعات الحاصة به شيء واحد ، فالله والروح والحقيقة الأبدية وما إليها هي موضوعات العقل ومع ذلك فهي جميعها ذاتها العقل ونحن نسمى الله العقل الأسمى (١) وهذا في الواقع هو الموقف الأفلاطوني الذي يرى في العالم تعبيراً عن « المعاني المقدسة » ، ويعتبر العقل انعكاس هذه المعاني في أذهاننا والدين تأمل هذه المعاني .

و يقسم كولردج العقل إلى قسمين حسب طريقة تطبيقنا له ، والموضوع الذى نطبقه عليه (٢). فع أن العقل هو القوة التى تمكننا من الوصول إلى ما هو كلى ضرورى إلا أن هذه الضرورة قد تكون شرطية وقد تكون مطلقة ، شرطية حين نطبق إحدى عقائق العقل على وقائع التجربة أو على قواعد الفهم ومبادئه ، ومطلقة حين يكون موضوع العقل هو ذاته . وحينا نعتبر العقل أساساً للمبادئ الصورية يكون العقل «نظرياً» ، أما حينا نعتبره مصدراً للمعانى أى للحقيقة والوجود الفعلي يكون العقل «علياً» . وحقائق العقل العملي تسمو بطبيعتها على التفكير المنطقي ، ولا يؤثر في صدقها عدم مطابقتها لنتائج الفكر الاستدلالي ، لأن الفكر الاستدلالي لا يؤكد إلا الوجود المنطقي ، بينا يؤدى بنا العقل لأن الفكر الاستدلالي لا يؤكد إلا الوجود المنطقي ، بينا يؤدى بنا العقل إلى الوجود الحقيقي . ويشرح كولردج موقفه في عبارات هامة في كتابه «عون على التأمل » سنقتبسها على الرغم من طولها لأهميتها ، فيقول « إن وظيفة العقل النظرى ، بل غريزته إذا جاز هذا التعبير ، أن يحقق الوحدة بين جميع النظرى ، بل غريزته إذا جاز هذا التعبير ، أن يحقق الوحدة بين جميع

⁽١١) أَنْظُر النص لعاسر .

⁽١) أنظر المص الحدى عشر .

معارفنا وتصوراتنا . وعلى هذه الوظيفة يعتمد كل مذهب ، وبدوبها لن يمكننا التفكير بطريقة مترابطة سواء في الطبيعة أم في عقولنا. ولكن هذا غير ممكن إلا بافتراض كائن « واحد » هو أساس الكون وعلته ، كائن يظل كما هو لا يؤثر فيه الزمان ولا يعتريه التغير وسط التغيرات والتتابع الزمني . وهذا الواحد يتحم أن نتأمله باعتباره كائناً أبدياً ثابتاً. » كذلك نجد «أن المعنى الذي يقوم على أساسه الدين ويفرضه الضمير وتتطلبه الأخلاق يحتوى نفس الحقائق أو على الأقل يحتوى حقائق لا يمكن التعبير عنها في صيغة مختلفة . إلا أن هذا المعنى كما ينشأ في عقلنا له صفات إضافية لا نكونها عن طريق التجريد والنفي ، صفات مثل القداسة والعناية والمحبة والعدالة والرحمة. كذلك من صفاته أنه الواحد الأعظم الحالق والسيد والقاضى ، له شخصيته التي تميزه ، وله وجود مستقل يعلو على العالم. وهكذا نرفع إلى مستوى معنى الله الحي الذي هو الموضوع الأعظم لإيماننا وخوفنا وتقديسنا ، افتراضنا بأن هناك واحداً هو أساس العالم ومبدؤه (ذلك الافتراض الذي هو ضروري وإن كانت ضرورته منطقية وشرطية فقط). ذلك لأن الدين والأخلاق تجبرنا حقاً على اعتبار الله أبدياً ثابتاً. ولكن إذا استنتج أحد عن طريق الاستدلال استحالة الحلق من فكرة أبدية الكاثن الأعظم ، أو إذا استنتج ، كما فعل أرسطو ، أن الحلق معاصر لله ، أو أحل محل الخلق نظرية الفيض ، كما يفعل الأفلاطونيون المتأخرون ، فجعل الكون ينساب من الله كما تنتشر أشعة الشمس من الكرة الشمسية ، أو إذا استنبط أحد من فكرة الثبات المقدس أن الصلاة والدعوات لا بد وأنها جميعاً خرافة لا جدوى منها _ إذا حدث كل ذلك فإنه لا يجدر بنا أن نختبر هذه النتائج مهما كانت واضحة ومهما كانت ضرورية منطقياً . إذ يتحتم على كل هذه النتائج أن تكون خاطئة . ذلك لأنه لو كانت صادقة لفقد « المعني »أساسه الوحيد من الحقيقة . فلم يعد ذلك المعنى الذي قصد المؤمن أن يجعله نقطة بدايته التي هي وحدها نقطة بداية الدين والإخلاق . . . لذلك لا يجزعن المؤمن من الاعتراضات النظرية البحتة ، مهما كان يبدو فيها من صدق نظرى ، طالما هو مقتنع بأن «نتيجة» هذه الاعتراضات تنفر منها أوامر الضمير ، ولا يمكن التوفيق بينها ومطالب الأخلاق » (عون على التأمل — ص ١٠٩ — ١١١) .

من هذه العبارات يبدو أن كولردج يفصل فصلا تاماً بين الدين والفلسفة ، بين الإيمان والفهم المنطق. فالدين والأخلاق ميدانهما العقل وليس الفهم ، فالعقل يكتشف القوانين والمبادئ الضرورية لحياتنا الروحية لأن العقل يتضمن الضمير أو الحس الحلقي أو العقل العملي الذي هو يظهر لنا الحقائق الروحية ﴿ والعقل العملي ملكة لا علاقة لها بالحس ومرتبطة بالإرادة ، ولذلك كانت المبادئ والقوانين التي يكتشفها العقل مستقلة عن الحواس والفهم – هذه المبادئ هي الله وحرية الإرادة وسلطان الضمير وضرورة التوفيق بين الإرادة وبين حدس العقل وخلود الروح ووجود الخطيئة الأولى. ويبدو تأثير كنط واضحاً في « بعض» هذه المبادئ فني نظر كنط أن « الحرية (١) والحلود والله أمور يؤدى إليها العقل العملي وإن عجز العقل النظري عن البرهنة عليها . هي مسلمات العقل العملي وهي عقائد، لا عقائد شخصية ذاتية، بلموضوعية كلية لأنالعقل نفسه هو الذي يفرضها . فهي عقائد مشروعة . وإنالتسليم بها إقرار بتقدم العقل العملي على العقل النظري . غير أن هذا التقدم لا يعنى العلم بوساطة العقل العملي بما لا يستطيع العقل النظرى العلم به ، بل يعنى فقط أننا نثبت باسم العمل ما يقتضيه العمل ، فنؤمن به إيماناً خلقياً أو عملياً قائماً على حاجة للعقل العملي هي من ثمة حاجة كلية . ولا بأس في ذلك ، بل على العكس إن هذا الإيمان موافق لنا كل الموافقة : فلوكان لنا بالله وبالخلود علم نظرى كامل ، لأصبح من المستحيل استحالة أدبية ألا يضغط هذا العلم على إرادتنا ويجبرها ، ولكانت خليقتنا آ لية فكنا أشبه بالدمى يحركها الحوف أو الشهوة ، في حين أن الإيمان يدع مجالا

⁽١) انظر « تاريخ الفلسفة الحديثة » ايوسف كرم . ص ١٤٥ – ٢٤٦ .

لحرية الإرادة وللفضل في الفضيلة » .

ومع ذلك فلا يقف كولردج في الحقيقة عند حدود كنط ، لأنه يذيل الفصل الذي اقتبسنا منه هذه العبارات السابقة بالتساؤل عن الدور الذي يقوم به العقل النظري أو الفهم في الدين فيقول « هل أنا إذن أستبعد العقل النظري كلية من الدين ؟ لا فإن وظيفة العقل النظري وحقه المشروع أن يحدد الصدق السلبي لما يطلب منا الإيمان به . أي أنه يتحتم على العقيدة ألا تناقض أي مبدأ كلي لأنها في هذه الحال ستكون متناقضة مع نفسها. وماذا عن الفلسفة ؟ هل أنا أيضاً أستبعدها؟ لا . فالفلسفة قد تخدم الدين بل إنها خدمته ومهدت له الطريق عن طريق إقناع العقل بأنه من الممكن التفكير في العقائد» إلا أنه إذا كان للفلسفة أن تفكر في موضوع الدين على الإطلاق فإنه يجب عليها أن تفكر فيه في الحدود التي ينص عليها كولردج. وهكذا يصبح للفلسفة دور ثانوي بحت في مسائل الدين ، دور قاصر على الدفاع عن عقائد الدين وعلى شرحها وتبريرها . لقد بين كنط أنه ليس من الممكن البرلهنة بالعقل على مسائل الدين ، فقد يجوز للإيمان أن يقبلها ولكنه يستحيل على العقل أن يفعل ذلك . وليس لدى كولردج أى شك في ضرورة الإيمان ، بل إنه كما رأينا يخلع أهمية قصوى على الدور الذي يؤديه الإيمان ، ويعتقد أنه على الرغم من أن أحكام الفهم المنطقى قد تناقض قضايا الإيمان فإن موضوع الإيمان لايقلل من حقيقته أو صدقه كونه ينافى ما نصل إليه عن طريق الحواس والفهم . بل إن فكرة الكائن الأعظم ذاتها ليست بطبيعتها من الأفكار التي يمكن الوصول إليها عن طريق الحواس والفهم ، وإنما يلزمنا لكي نؤمن بها أن ندرك أنها الأساس المشترك الذي تفترضه شتى معارفنا ، إذ نفترض أن معارفنا جميعاً تنطوى تحت حقيقة عظمى هي أساس العلوم جميعاً ولو أنها ليست موضوع دراسة في أي علم من العلوم. لذلك لا يقبل كولردج أيا من البراهين الذي حاول الغير أن يثبتوا بها وجود الله ، سواء أكان ذلك على أساس الحواس مباشرة أم على أساس استدلالات مردها

الحواس. فالله موضوع إيمان أولا. وعلى الرغم من أن كواردج متأثر بكنط في الأهمية التي يخلعها على الأخلاق والضمير في عملية الربط بين المتناهي واللامتناهي ، وفي توكيده لأهمية صوت الضمير ، وفي اعتقاده بأن في الإحساس بالإلزام الخلقي أو «الولاء» كما يسميه الذي يميز الضمير والذي يراه لازما للطبيعة البشرية ما يدل على حاجة الإنسان إلى الله، علىالرغم من كل ذلك نجد أن مفهوم الله عنده ليس مفهوماً فلسفيا بقدر ما هو مفهوم ديني . فلم يقنع كولردج بتصور كنط لله ، كما لم يقنع بالحب العقلي لله الذي وجده عند سبينوزا من قبل ، ولا بالرؤية العقلية لله التي وصل إليها شيلنج ، وذلك لأنه لم يجد في أي منها ما يشبع عواطفه الدينية . فقد كان كولردج ينزع بطبعه الشعرى وبمسيحيته إلى إنشاء علاقة مباشرة بالله ، أو اتصال مباشر به عن طريق الصلاة . وكان يؤمن بضرورة الصلاة للإرادة البشرية الضعيفة ، وكنداء يرفعه العبد إلى الرب، وكان يؤمن أيضاً إيماناً حارا بأن الله يستجيب إلى دعائه . لذلك يجب أن يكون الله في نظره أكثر من مجرد كائن مطلق لا شخصي . ويجب أن يكون في مقدوره أن يسمو على قانون العلية الطبيعي . آمن كولردج بذلك كما آمن بأن الخطيئة حقيقة واقعة ، وبالخلاص وغير ذلك من تعاليم المسيحية .

ومع كل ذلك تراه يحاول أن يدعم إيمانه هذا بالفكر النظرى ، الشيء الذي بين كنط استحالته من قبل . ولقد أدى به ذلك إلى السفسطة وإلى الحلول الفظية في بعض الأحيان . يقول كولردج « إن المسيحية إذا فهمناها الفهم السليم هي ذاتها الفلسفة في أسمى صورها ، وإن التعاليم المسيحية الجوهرية السليم هي ذاتها الفلسفة في أسمى صورها ، وإن التعاليم المسيحية الجوهرية لا نحتاج لإثبات صحها إلى الرجوع إلى الدلائل التاريخية ، وإنما هي في ذاتها وفي أي مكان بالرجوع إلى النور الطبيعي الذي في روحه ، وبدون أي معونة من وفي أي مكان بالرجوع إلى النور الطبيعي الذي في روحه ، وبدون أي معونة من الوثائق أو التقاليد أو العرف » . وهذا كلام جميل إذا كان المقصود منه هو جعل الدين موضوع إيمان فحسب . ولقد أدى كولردج خدمة جليلة لقضية الدين في القرن التاسع عشر بإنجلترا حين هاجم الذين حاولوا القضاء على أدلة خارجية الدين بالمنطق والفهم ، وحين هاجم الذين جعلوا الدين متوقفاً على أدلة خارجية الدين بالمنطق والفهم ، وحين هاجم الذين جعلوا الدين متوقفاً على أدلة خارجية

بدلا من إقامته على أساس تجربة الإنسان الروحية ، إلا أن كولردج يحاول أن يدعم الدين بالفلسفة أحياناً ، وليس من المفهوم جدوى هذه المحاولة إذا كان الدين في جوهره موضوعاً لا علاقة له بالفهم والاستدلال . فتراه مثلا — كما يعرض لنا تلميذه جرين في كتابه « الفلسفة الروحية » — يحاول أن يستنبط فكرة الثالوث المسيحي من حدود تجربة الوعي أو الشعور بالذات . فيقول : كما أنه في تجاربنا الشعورية لا بد لنا من التمييز بين الأنا كذات مفكرة وموضوع للتأملكذلك في الأنا الإلهي يجب التمييز بين الله الذات أو الإرادة العليا وبين الله الموضوع . فالله الذات يتأمل نفسه كموضوع مطلق أو وجود مطلق تخلقه ذاته في شخصه ، وهكذا نصل إلى أن معني الله الأب يتضمن معنى الله الإبن . كذلك يدرك العقل في عملية الشعور الوحدة الجوهرية للعقل والعلاقة بين الأنا واللا أنا أو الذات والموضوع . وهكذا نصل إلى أن وراء معنى الأب بين الأنا واللا أنا أو الذات والموضوع . وهكذا نصل إلى أن وراء معنى الأب بالإبن يوجد معنى الشخص الثالث الذي يوحد بينهما أي الروح القدس !

كذلك يحاول كواردج أن يبرهن على شخصية الله فبضطره ذلك إلى استخدام لفظة الشخصية استخداماً غريباً ، فيقول إن الناس درجوا على اعتبار الشخصية حدوداً للكائن ، ويبين مدى خطأ هذا الاعتقاد السائد قائلا إن الحدود ليست هى جوهر الشخصية وإلا لكان أقوى الناس شخصية أو أحكمهم هم أكثرهم حدوداً وأضيقهم أفقاً ولقلنا إنه كلما زادت حدود الفرد ، أى كلما تضاءلت إرادته ، زادت شخصيته أو شخصه فيصبح المعتوه ، الذى اصطلح الجميع على خلوه من الشخصية ، هو أكبر الشخصيات جميعاً . إن الشخصية في الحقيقة تزداد كمالا بسموها على الحدود التي تميز الناقص المحدود عن الكامل اللامتناهي ، والتي تميز الإرادة الإنسانية القاصرة عن إرادة الله العليا . وحيها يتضح هذا المفهوم للشخصية في أذهاننا ، وندرك أن الحدود ليست هي جوهر الشخصية ، المفهوم للشخصية في أذهاننا ، وندرك أن الحدود ليست هي جوهر الشخصية ، هذا التحليل أن الشخصية في الحقيقة لا توجد إلا في صراع مع الغير ، فلا بد

من وجود الغير حتى يتحقق وجود الشخص . لذلك يبين كولردج أنه بالنسبة للشخصية المحدودة أو للإنسان يكون للغير وجود حقيقى خارجى ، أما بالنسبة للمطلق فليس للغير بالطبع وجود خارجى ، وإنما يكون الغير فى هذه الحالة عبارة عن تفرقة يقوم بها المطلق ذاته فى نفسه . وواضح أن حل كولردج هذا مجرد حل لفظى .

وليس الله عند كولردج إرادة مطلقة ذات وجود شخصى فحسب ، وإنما هو يستمع إلى صلاة الإنسان ويجيب دعاءه . وهذا قول يصعب التوفيق بينه وبين موقف كولردج الفلسني الذى يقوم على الاعتقاد بأن العالم سواء العالم الطبيعي أم الحلتي يتبع قوانين معينة لا يحيد عنها ، قوانين دعامتها العقل الأعظم الذى هو الله . إلا أن كواردج في هذه الحال يقصر قبول هذه الفكرة على الإيمان ، فيقول إن قبول فكرة استجابة الله لصلاة الإنسان متوقف على إيمان الفرد الخاص ، والإيمان سابق للفكر وهو « أهم دليل على صدق الدين » . وعن طريق الإيمان لا نستطيع أن نتصور عماد الوجود بأسره وعلته التي تخلق ذاتها بذاتها إلا على أنهما الإرادة والحير . ولكنه يحاول أن يفسر الخطيئة الأولى والشر تفسيراً عقلياً ، فيرفض توارث الخطيئة الأولى باعتبارها فكرة سخيفة ، ويستنتج فكرة الخطيئة الأولى من فكرة الإرادة ذاتها . لقد أعطى الإنسان إرادة حرة وقدرة على إخضاع هذه الإرادة ليس للقانون الخاص بها فقط وإنما لما هو غير هذا القانون . وإخضاع الإرادة لما يتنافى مع القانون الحاصبها هوما يطلق عليه اسم الخطيئة الأولى أو الحطيثة الأصلية ، أي الشر الذي لا ينبع من شخص آدم ذاته ، وإنما من كل إنسان . ففيا يتعلق بالخطيئة الأولى ليس آدم وحده ممثل البشر جميعاً ، وإنما يمثلهم جميعاً كل إنسان . ويدرك كولرج أن مشكلة الشر بحاجة إلى تفسير . فوجود الشر في عالم يحكمه الله ، أو إرادة عليا خيرة ، كما يتصوره كولردج يعني إمكان وجود ما هو غير الله ، أو ما هو ناقص متناه

منفصل عن الله . ويقوم كولردج لأجل تفسير أصل الشر بمحاولة على قدر كبير من الغموض والتعقيد ، فيقول إن نظرية « المعاني المقدسة » لا تدل على مجرد معرفة أو إدراك منفصلا عن الشيء المعروف أو المدرك، وإنما هي نوع من المعرفة التي هي في الوقت عينه علة الوجود الحقيقي للمعروف ، ولهذا فهي تتضمن الكلي والجزئي معا ، ما هو موجود بالقوة وما هو موجود بالفعل ، في كل لا يمكن تقسيمه بحيث إنه لا يوجد لأى من هذين العنصرين أي وجود حقيق منفصلاً عن العنصر الآخر . ولهذا إذا تصورنا شيئاً له إمكانية توكيد الحزئي منفصلا عن الكلي فإن هذا الشيء تكون لديه القدرة على أن يسلب حقيقته أو وجوده بنفسه . وإذا تصورنا أن الجزئي هو إرادة فإنه لا بد أن تكون لدره مثل هذه القدرة أو الإمكانية _ إمكانية فصل الجزئي عن الكلي وتوكيده عفرده . وطالما كانت هذه الإمكانية قائمة ، أي طالما كانت هذه الرغبة (رغبة فصل الجزئي عن الكلي) أو الإرادة موجودة بالقوة لا بالفعل فليس ثمة تناقض بنها وبين حقيقة الله. أما إذا وجدت الإرادة التي تحاول تحويل هذه الرغبة من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل فإن هذه الإرادة تؤكد ذاتها الفردية المنفصلة عن ذات الله ، أي أنها تريد ألا تكون أو أن تكون ذات وجود غير حقيقي ، لأنه لا وجود خارج الله من ناحية ، أو لا وجود لأحد العنصرين منفصلا عن الآخر . فهذه الإرادة تريد أن تخرج بالجزئي وحده من عالم القوة إلى عالم الفعل، وهي بذلك تريد أن تؤكد وجودها. إذن فالإرادة الفردية في هذه الحال تريد أن تكون وألا تكون في الوقت عينه ، أو في رغبتها في الخروج إلى عالم المعل والوجود هي تفقد صفة الوجود الحقيقي ، وهذا تناقض ، وتناقض الذات تناقضاً جوهرياً مع نفسها هو جوهر الشر . وهكذا يفسر كولردج منشأ الشر دون أن يجعل الله مسئولاعنه معتمداً في نهاية الأمر على افتراضه أن الوجود منطتي بحت، وأن التناقض هو الشر، ومستخدماً خلال محاولته الاصطلاحين « الوجود بالقوة » و «الوجود بالفعل » على نحو غريب . فالوجود بالقوة يصبح

الوجود الحقيقي ، أى الوجود بالفعل ، ويصبح الوجود بالفعل فقداناً للوجود الحقيقي .

وهكذا يحاول كولردج أن يفلسف الديانة المسيحية كلما استطاع إلى ذلك سبيلا ، غير أنه فى كثير من الأحيان يضطر إلى هجرة الفلسفة فى نهاية الأمر فى سبيل الدين وفى سبيل تلك الأمور التى يصفها مراراً بأنها أسرار بحتة .

٣_الأخلاق

وكما يوفق كواردج فى الدين بين موقف الأفلاطونيين وكنط من جهة والمسيحية من جهة أخرى نجده يوفق فى ميدان الأخلاق بين كنط وبين المدرسة التجريبية الإنجليزية وبين المسيحية .

ولا يمكننا الوصول إلى أى نظرية صادقة فى الأخلاق فى رأى كولردج عن طريق التعميم من التجارب الحسية ، لأن مثل هذا التعميم لن تتحقق فيه صفتا الضرورة والكلية ، وبالتالى لن يصل إلى مستوى العلم . أما علم الأخلاق الحق فهو لا بد أن يقوم على استدلالات من «معنى » الإرادة ذاته الذى يدركه العقل العملى (۱) . والذى يقصده بالعلم «سلسلة من الحقائق إما يقينية يقيناً مطلقاً أو صادقة بالضرورة بالنسبة للعقل الإنسانى حسب قوانين العقل ذاته وطبيعة تركيبه . فليس مصدر تصديقنا أو إيماننا بهذه الحقائق فى أى من هاتين الحالتين التجربة الحارجية أى ما نصل إليه عن طريق الحواس . » غير أن كولردج لم يترك لنا فى كتاباته ، المنشور منها وغير المنشور ، الحطوط الرئيسية لهذا العلم حتى يمكننا أن نعيد بناء مذهبه الأخلاقي ولذلك سنكتبي بعرض بعض الأفكار الرئيسية التي وردت فيها .

يقوم علم الأخلاق إذن على معنى الإرادة . إلا أنه من الصعب التدليل

⁽١) انظر النص الحادي عشر .

على « معنى » الإرادة مباشرة بواسطة المنطق والفهم المنطق شأنه فى ذلك شأن بقية « المعانى (۱) » ويكتنى كولردج بمحاولة توضيح العلاقة بين الإرادة والدوافع فيقول إن الإرادة ليست ببساطة قوة الاستجابة إلى دوافع تؤثر فينا من الحارج سواء كانت هذه الاستجابة حرة أم حتمية . ويعرف الدافع فيقول إنه ليس شيئاً و إنما هو فكرة شيء . وبما أنه ليست كل فكرة دافعاً لذا يجب أن نعرف الدافع بأنه الفكرة المحددة . ولكنه يتساءل « ما هي الفكرة ؟ أهي شيء مفرد ؟ وما هي حدودها وما الفواصل بينها وبين غيرها ؟ أين تبدأ وأين تنهي ؟ إنه لأسهل علينا أن نوجه هذه الأسئلة فيا يخص موجة من أمواج الحيط أو قطرة من قطرات الماء التي نتصور أن الحيط يتكون منها . وكما أننا حين نستخدم لفظة قطرات الماء التي نتصور أن الحيط يتكون منها . وكما أننا حين نستخدم لفظة الموجة لا نقصد إلا حركة خاصة للبحر كذلك لا نقصد بلفظة فكرة سوى العقل الماقل وهو يحدد ذاته ، ويتضح لنا أن لفظة الدافع التي يتخذ منها أتباع المذهب المعاقل وهو يحدد ذاته ، ويتضح لنا أن لفظة الدافع التي يتخذ منها أتباع المذهب المعتمى شعاراً لهم هي ذاتها تقرير وتعريف للإرادة الحرة أي لقدرة الكائن العاقل على تحديد فعاله . »

وليست الإرادة مصدر فعال منفصلة منعزلة ، وإنما هي «ملكة دائمة أو عادة أو مزاج ثابت ينزع نحو موضوعات معينة . » وليس صحيحاً أن الإرادة مصدرها الدوافع وأن الدوافع هي التي تتحكم في الإنسان ، وإنما الصحيح هو أن الإنسان ذاته يصنع الدوافع . وهذه الدوافع في الواقع عديدة متباينة ومتغيرة دائماً حيى إنه ليصعب غالباً أن نحدد الدافع الذي دفع الفرد إلى هذا الفعل أو ذاك . ولكن لحسن الحظ ليس هذا التحديد بالشيء البالغ الأهمية . وعلى الرغم من إدراك كولردج أن الدوافع عبارة عن أفكار لأشياء تجتذبنا لاتفاقها ومزاجنا الثابت أو إرادتنا الدائمة ، فإنه لا ينكر أهمية الدور الذي تلعبه الظروف انالحارجية : فلا يستطيع أي رجل مفكر أن يقول إن إرادته وحدها هي التي

⁽١) انظر ص ١٣١.

تحدد طبيعته كلية وجميع فعاله ، وإنما يجب علينا أن نعزو شيئاً إلى الظروف الحارجية ولو أن هذه الظروف لا تنني عمل الارادة طول الوقت .

ويبين كولردج العلاقة بين الحير واللذة. فيفند الرأى التجريبي الشائع في عصره الذي يقول بأن الخير هو اللذة . فكون الناس عامة يرغبون في اللذة ليس معناه أن الخير هو اللذة . إذ يجب ألا نخلط بين ما يرغبه الناس بالفعل الذي هو اللذة وبين ما يجب أن يرغبوه وهو الخير . كذلك يجب أن نميز بين أنواع اللذة الختلفة التي تنجم عن طبيعة النشاط الذي يقوم به الإنسان. فهناك حالة السعادة التي تعتمد على الظروف الخارجية المواتية . وهناك السعادة الروحية التي لا تعتمد على هذه الظروف بقدر ما تعتمد على مجهودنا الباطني . بل يجب أن نميز بين نوعين من السعادة الروحية · نوع روحي صرف مصدره طبيعتنا الحلقية ، ونوع أكثر عقلية يعتمد على نشاط الطاقات العقلية وفق قوانين الفكر وصوره الجوهرية . وهكذا يجدر بنا أن نميز بين هذه اللذة الروحية بنوعيها الخلتي والعقلي وبين اللذة الحسية التي تتوقف على الانسجام بين المؤثرات الحارجية وحياتنا الحسية . وحتى لو قصرنا حديثنا على اللذة الحسية ووسعنا مفهوم اللذة فيها بحيث نجعله يتعدى الكم الحاضر إلى المستقبل ويشمل مسببات اللذة أيضاً فإننا حينتذ سنفترض تدخل الدوافع ، وليس مصدر الدوافع الحياة الحسية والمؤثرات الحارجية فقط وإنما فكرة الإرادة نفسهاكما شرحنا آنفاً . وهكذا لا يرفض كواردج اللذة وإنما يرتبها حسب قيمتها ونوعها . فاللذة الحيرة مطلقاً هي اللذة الروحية البحتة التي تنتج عن طبيعتنا الخلقية بأسرها . وتليها اللذة العقلية أو الفكرية حينًا يعمل العقل في خدمة الروح . وبعد ذلك تأتى اللذة الحسية على شرط ألا تسعى هذه اللذه الحسية إلى إهدار كرامة الروح . وينتقد كولردج كنط وفخته لأنهما لم يميزا بيناللذة الفكرية واللذة الحسية ولأنهما هاجما اللذة كلية .

ولا يعارض كولردج مذهب الأخلاق عند كنط وعند المدرسة التجريبية في مسألة اللذة فحسب وإنما يختلف مع كنط ومع المدرسة التجريبية أيضاً فيما

يتعلق بقيمة نتائج الفعل في الأخلاق. يعارض كولردج الموقف التجريبي التقليدي بالمجلترا الذي يقول بأن النتائج العامة التي تترتب على الفعل هي أهم وأفضل معيار لما فيه من خير وشر . ويحاول أن يفند هذه النظرية قائلا إنها بيهاً ترمى إلى الوصول إلى معيار موضوعي يسمو على الأفكار الفردية الخاصة تعتمد في الحقيقة على ما هو فردى خاص في الإنسان ، أي على ما يكتسبه من قوى من الظروف العارضة كالتربية والموهبة الفردبة بدلا من « ذلك الجزء من الطبيعة البشرية الذي يتفق فيه ويجب أن يتفق فيه جميع البشر ، إلا وهو الضمير والذوق العام common sense . كذلك ترمي هذه النظرية إلى إعطائنا معياراً للأخلاق ولكنها في الواقع تخلط بين الأخلاق والقانون، وتحوّل الانتباه عن الإرادة وعن الدوافع والمشاعر الباطنة التي يتألف منها جوهن الأخلاق إلى الفعل الحارجي هذا فضلا عن أن القول بأن معيار النتائج العامة المترتبة على الفعل هو المعيار الذي ستطبقه العدالة الإلهية يوم الحساب من شأنه أن ينفر الناس من حجة يجب أن تكون هي أقوى الحجج تأثيراً في النفس لإثبات العالم الآخر . وإنه لمن الهراء أن نظن أن معيار الدوافع الباطنة لن يشجع الناس على فعل الحير ، إذ كيف يصبح الرجل أسوأ عملا حين تكون دوافعه فاضلة ؛ حقاً لا مناص من أن يحكم الإنسان بالأعمال لأن الإنسان لا يعرف ما في قلب أخيه الإنسان. بل قليل من البشر من يعرف قلبه هو جيد المعرفة . ولكن بما أن الأعمال الطيبة قد توجد بدون المبادئ الفاضلة التي تنقذ أرواحنا لذلك لا يمكن اعتبارها وحدها معيار الخير والفضيلة . أما المبادئ الفاضلة فإنها على العكس لم توجد ولن توجد بدون الأعمال الطيبة . فالحب لا يوجد دون أن يسعى إلى فعل الخير كلما وجد إلى ذلك سبيلا ، الحير الذي يشمل الأفكار والكلمات الطيبة . نعم إن ما يستطيع الإنسان أن يراه و يحكم به هو النتيجة الحارجية وحدها . أما الله فهو يرى الدافع الباطى ويحكم به وحده . وان ينقذ موقف التجويبين أن يقولوا إن النتائج العامة المترتبة على الفعل هي معيار الفعل لا الفاعل ، وذلك لأن التفرقة بين الفعل

والفاعل فى هذا المجال تفرقة منطقية بحتة . فالذى يحدد شخصية الفاعل هو نظرته إلى الفعل . « فالمذهب الأخلاق الصادق الوحيدالذى يتلاءم والطبيعة البشرية هو إذن ذلك المذهب الذى يوحد بين الغاية والدافع » .

وهكذا بيها يهاجم كولردج المذهب التجريبي الذي يجعل من نتائج الفعل المعيار الوحيد للخير تراه لا يتجاهل أهمية هذه النتائج ، بل إنه يهاجم ذلك الرأى الذي يفصل الحير عن شي ضروب النتائج كلية ، فيسميه « الرياء الرواق» ، ويقول « إنني أعلم أنه لكي نصل إلى معنى الفضيلة يتحتم علينا أن نفترض فكرة الإرادة الحيرة الحالصة ، أو احترام القانون باعتباره كاملا في ذاته . لكن كمال القانون يفترض حسن النتائج ، ولا أقصد بالنتائج هنا النتائج الأنانية . . . لأنه إذا كان القانون عقيماً من جميع النتائج فإنه لن يصبح سوى مجموعة من ألفاظ . وطاعة القانون لذاته بأى معنى آخر غير هذا الذي عرضناه هنا إنما هي مجرد مغالطة . » ويجدر بنا أن نذكر أن النتائج التي يقصدها كولردج هنا تشمل اعتبارات الحياة الأخرى أيضاً . وهكذا يقف كولردج إذاء مشكلة نتائج الفعل موقفاً وسطاً بين التجريبيين من ناحية و بين كنط من ناحية أخرى.

والمسألة الأخرى التى يخالف فيها كولردج آراء كنط فى الأخلاق هى الدور الدى تلعبه المشاركة الوجدانية فى الحياة الحيرة. وفى توكيده لأهمية المشاركة الوجدانية فى الحياة الحلقية إنما يتبع كولردج المدرسة التقليدية الإنجليزية التى أفاضت فى الحديث عن المشاركة الوجدانية سواء فى الأخلاق أو فى الإبداع الفنى فى القرن الثامن عشر. وحتى فى بداية حياته الفلسفية نجده يقول إن «القلب الطيب» يختلف عن « الاستقامة »، ويفضل ما يسميه « حكمة الحب » على « حب الحكمة » . حقا إن كولردج لا يجعل العواطف والعناصر المزاجية والانفعائية المبدأ الأساسي للحياة الخيرة ، لأنه يجد الحياة الخيرة ، كما يجدها كنط ، فى الإرادة الخيرة أساساً . إلا أنه يعارض كنط حين يحيد عن تعاليم كنط ، فى الإرادة الخيرة أساساً . إلا أنه يعارض كنط حين يحيد عن تعاليم

المسحية . فهو لا يوافقه على فصل الإرادة فصلا تاماً عن النتائج المترتبة على الفعل كما رأينا ، ولا يوافقه أيضاً حين يفصلها عن العواطف كلية ويقول إن الحب مسألة تتعلق بالإحساس ولا علاقة لها بالإرادة . فيرد عليه كولردج قائلا : الن الحب بشتى ضروبه ، حتى الحب الفجائى ، لا يزال فعلا إرادياً » ولكنه يعرف أنه عاجز عن تفسير ارتباط الحب بالإرادة . ولا يقصد كولردج بالحب الشهوة أو ما تولده العادة من روابط شخصية ، بل إن تصور كولردج للحب يؤدى به إلى ميدان الدين فيتلاشى الحد الفاصل بين الأخلاق والدين فالحب كما يقول في نهاية الأمر « أحد الأسرار الإنسانية الكبرى » يقوم على سر أكبر منه ، ألا وهو اتحاد البشر جميعاً بعضهم بالبعض الآخر عن طريق اتحادهم جميعاً بالله ، ولا يعنى مبدأ الحب هذا فقداناً للفردية بل اتساعاً لافقها . في الحب يوسع الفرد من مجال هذه النفس بحيث بعلها تشمل الكل ، أى تشمل الإنسانية في الله وتشمل الله في الإنسانية .

ع _ السياسة

كان من الطبيعي أن يهتم كولردج بالسياسة في عصر الثورة الفرنسية . ولقد كان في بداية الأمر من المتحمسين للمبادئ « الديمقراطية » . تلك المبادئ التي كان ينوى أن يطبقها مع أصدقائه في مدينتهم الفاضلة « البانتيسقراطية » . إلا أن تطور الأحداث في فرنسا ونشوب الحرب بينها و بين إنجلترا كانا من العوامل التي ساعدت على تغير موقفه السياسي ، ولو أن اهتمامه بالسياسة ذاتها لم ينقطع طوال حياته . وفيا يلى سنعرض عرضاً سريعاً لبعض أفكاره الرئيسية في السياسة . لا سيا فيا يتعلق بموضوع مصدر الحكومة وبالغاية الأساسية للدولة .

يهاجم كولردج نظرية هوبز في أصل الحكومة وهي النظرية التي تعزو الحكومة إلى « الخوف أو إلى سلطان القوة تعضده التقاليد » ، فيعتبرها وليدة مذهب فلسني يعتبر العقل الإنساني مجموعة من الاحساسات السلبية. ويقول « إن التاريخ يقول لنا . كما أننا نتعلم من تجاربنا الشخصية ونحس في قرارة أنفسنا . بأن الحوف في ذاته لا يولد حتى في الفرد الواحد أثراً منظماً متصلا ، وبأن الخوف الذي يؤثر في العقل بطريقة منظمة يفترض دائها وجود الإحساس بالواجب كسبب له . » ليس الحوف إذن وإنما هو روح القانون التي تدفع الناس إلى تكوين نظام اجتماعي . وهكذا يعتقد كولردج أن مصدر الدولة خلقًى في أساسه . ويعتبر نظرية العقد الاجتماعي المنفصلة عن الأخلاق والتي يقول بها هو بز نظرية خاطئة وخطيرة ، ويتساءل : ما الذي يخلع على العقد سلطانا خلِقياً ؟ إن الشعور بالواجب الذي يجبرنا على مراعاة هذا العقد لا بد وأن يكون موجوداً من قبل كقوة تدفعنا إلى إيجاد هذا العقد . » العقد الاجتماعي إذن عند كواردج يساوى « الشعور بالواجب وهو ينشط في اتجاه معين : أي أثناء تحديده لعلاقاتنا الخلقية بوصفنا أعضاء فى دولة . » ويصفه بأنه عقد يتجدد دائماً ويعبر عن الواجبات المتبادلة بين السيد والرعية .

ويتبع كواردج كنط حين يقول «إن كل إنسان يولد ولديه ملكة العقل وأن كل من يخلو من هذه الملكة مهما كانت صورته ليس إنساناً وإنما هو شيء ومن ثم يأتى ذلك المبدأ المقدس الذي تعترف به القوانين جميعاً ، الوضعى منها والسهاوي ، والذي هو الأساس الحقيقي للقانون والعدالة ، المبدأ الذي يقول إن الإنسان لا يمكن أن يصير شيئاً ولن نستطيع أن نعامل الأشياء دون أن نرتكب خطأ جسيما . "ومعنى هذا أنه يجب ألا يستغل الإنسان كمجرد وسيلة وإنما يجب اعتباره غاية في ذاته . ولما كانت ملكة العقل تتضمن حرية الإرادة فإن لكل كائن ناطق الحق في التصرف كما يقتضي ضميره الفردي ، ولا يستطيع لكل كائن ناطق الحق في التصرف كما يقتضي ضميره الفردي ، ولا يستطيع أحد أن ينزع عنه هذا الحق لا حينها يذنب ، ذلك لأن الفرد إنما يضحى

بحقوقه عند ما يذنب ولهذا يجب أن نعتبر النتائج المترتبة على الفعل المذنب من اختيار الفرد الذى يرتكب الذنب. والناس جميعاً سواء فى هذه الحقوق لأن العقل بهذا المعنى لا يسمح بالفروق الكمية.

ومع ذلك فلا يصبح أن نجعل امتلاك الناس لملكة العقل أساساً للسياسة يحدد لنا شكل الدستور ومبادئ التشريع وما إليها(١١) . لأننا لو فعلنا ذلك لتجاهلنا الطبيعة البشرية التي لا تتكون من ملكة العقل وحدها ، وصعوبة التوفيق بين الوسائل والغايات التي نجابهها في ظروف الحياة المعقدة ، وأوقعنا فى نفس الغلطة التي يرتكبها أولئك الذين يبنون نظاماً سياسيًا منطقيًا تتحقق فيه دقة الرياضة إلا أنه لا ينطبق على البشر أكثر مما تنطبق الهندسة البحتة على الأجسام الطبيعية . ويبين كواردج أن أي نظام سياسي يقوم على فكرة « العقل » وحده هو نظام لا يمكن تطبيقه منطقيًّا ، وحينما نحاول تطبيقه فإنه يؤدى بنا إلى الطغيان والاستبداد والدكتاتورية العسكرية . حقًّا إن العقل وحده يجبأن يكون دليلنا ومرشدنا في حياتنا الحلقية ، فهو وحده منبع أفكارنا في الحير والشر ومنه وحده نستمد المبادئ التي يحاول الفهم أن يطبقها والمثل العليا التي فجاهد للاقتراب منها . ولكن ليس معنى هذا أنه يجب على العقل وحده أن يرشد الأفراد في علاقاتهم الاجتماعية ، والسبب في ذلك أن العقل يعجز عن هذا الفعل لأن ميدان الحياة الاجماعية هو الفعال الحارجية التي يجب أن يكون دليلنا في تصرفها هو «الفهم» وخبراتنا السابقة وملاحظاتنا المباشرة والمنفعة العامة واختبار الظروف وفحص المواقف التي تتغير باستمرار . ويبين كولردج كيف أن الثورة الفرنسية في محاولتها تطبيق مبدأ العقل كأساس للدستور اضطرت إلى الوقوع في مغالطات كبرى ، منها حرمان النساء من الحقوق السياسية مع أن العقل لا يعتمد على جنس الفرد مثلا . كذلك لا ينتج من مبدأ العقل تفضيل النظم الديمقراطية أو النيابية على غيرها . بل إن النتيجة المنطقية لهذا المبدأ في

⁽١) انظر النص الرابع عشر .

السياسة هو ما ذهب إليه بعض الاقتصاديين الفرنسيين من أتباع روسو حين قالوا إنه إذا كنا لن نسمح إلا بتلك القوانين العادلة عدالة مطلقة . والقائمة على أساس من أفكار العتل البسيطة والتي يستطيع أن يحكم عليها عقل كل فرد . حينئذ لن يهمنا إذا كان فرد واحد أو جماعة واحدة هي التي ستصوغ هذه القوانين . وهكذا نرى أننا لسنا ببعيدين عن الموقف الدكتاتوري . وهكذا يستطيع نابليون أن يبرر زعمه بأنه هو العقل مجسداً رفعته العناية الإلهية وشدت من أزره لكي يحقق قوانين العقل في ظل نظام لا أهمية فيه لتحقيق أكبر سعادة ممكنة للأمة ، وغاية الحاكم فيه هي فقط المحافظة على حرية الكل عن طريق الحد بالقوة من حرية كل فرد . وهكذا نجد أنه بيها يخالف كولردج هو بز في المبادئ الأولية للالتزام السياسي ، فيبدأ من طبيعة الإنسان الحلقية التي تجعل من الإنسان غاية في ذاته ، فهو لا يجعل من المبدأ المجرد للعقل كما يفعل روسو دعامة للتشريع بغض النظر عن الظروف الحارجية والباطنية .

وغاية الحكومة في نظر كولردج تحددها غرائز البشر الأساسية وإمكانياتهم فهناك غايتان يجب على كل حكومة أن تسعى إلى تحقيقهما : غاية إيجابية وأخرى سلبية أما الغاية السلبية فهى المحافظة على حياة المواطنين وعلى الحرية الشخصية والملكية وسمعة الفرد وديانته من الهجوم الداخلي والأجنبي . والغاية الإيجابية هي (أولا) تسهيل وسائل العيش على الفرد و (ثانياً) تمكينه من المحصول على الضروريات ثم على قسط من المتعة والتسهيلات مما يؤدى إلى نمو في النبل والإنسانية . كذلك على الحكومة أن تعين الفرد على تحسين حاله في النبل والإنسانية . كذلك على المزمه من غيره من المواطنين بما في ذلك ما يلزمه من آلات وأدوات . (ثالثاً) إتاحة الفرص له لتحسين حاله وحال أولاده . (رابعاً) تنمية تلك الملكات الضرورية للإنسان عن طريق تعليمه واجباته الحلقية والدينية وزيادة معرفته وتطوير إدراكه بما يتناسب والأغراض الأخرى للمجتمع . ويعتبر كولردج التعليم إحدى غايات الحكومة الجوهرية لأن التعليم للمجتمع . ويعتبر كولردج التعليم إحدى غايات الحكومة الجوهرية لأن التعليم للمجتمع . ويعتبر كولردج التعليم إحدى غايات الحكومة الجوهرية لأن التعليم للمجتمع . ويعتبر كولردج التعليم إحدى غايات الحكومة الجوهرية لأن التعليم

وحده هو الذى يمكن الفرد من إدراك أن واجبه يقضى عليه بنبذ حالة الهمجية . ويؤمن كولردج بأن أفضل دستور هو الدستور الذى يوفر للفرد العادى الفرصة للحصول على أكبر مقدار ممكن من المعرفة ، ويهيئ الظروف المثلى لخلق المواهب والعبقريات ولتشجيعها قدر المستطاع .

وليس النظام السياسي الفاضل هو الجمهورية الديمقراطية في نظر كولردج. ولا هو الملكية المستبدة . لأن الأمة في كلا هذين النظامين تعهد بسلطانها « بأكمله » إلى الحكومة ، وبالتالى لا يتمتع الشعب بقسط كبير من الحرية كما ينبغي . فالسلطان المطلق للدولة معناه الحد من حرية الأفراد وغير ذلك من النتائج الحطيرة . ولميشأ كولردج أن يحل محل سيادةالدولةسيادة هيئة معينة أوجماعة بالذات ، فالدولة كل عضوى ، ولذلك يجب أن يتحقق التوازن والاتساق بين مختلف الأجزاء التي تتكون منها والهيئات والطبقات فيها ، بحيث يعتمد بعضها على البعض الآخر ، وبحيث يتكون لدينا في النهاية وحدة أخلاقية وكل عضوى . إلا أن كواردج في هذه النقطة يميل إلى تصور الدولة أو المجتمع تصوراً يكاد أن يكون صوفياً ، فالمجتمع في نظره ليس مجموعة من الأفراد وإنما له كيانه الحاص وشخصيته المستقلة . إذ أن الكل أكثر من مجموع الأجزاء المكونة له ، وحينا يصبح الفرد عضواً في المجتمع يكتسب صفات جديدة ويصير كائناً يختلف عما هوحينها يكون خارج المجتمع . والرجل الذي يعيش في مجتمع كبير لا يعيش مع الغير فحسب . و إنما يتعدل وبتكيف بحيث يصبح جزءً مكونًا لهذا المجتمع . ولعل هذا يفسر لنا لهجة التقديس التي يحسها القارئ أحياناً في كتابات كولردج عن التقاليد والتراث والقوانين التي تميز المجتمع الإنجليزي. وعن روح هذا المجتمع والمعنى «الدولة ، و يقرب كولردج من موقف الفيلسوف السياسي الرومانتيكي ادموند بيرك وبالإجمال نجد أن موقف كولردج في السياسة عبارة عن توفيق بين الموقف الأخلاقي الذي يفسر مصدر الحكومة تفسيراً أخلاقياً . وبين الموقف التعجريبي التقليدي الذي لايسير دفة الدولة على أساس عقلي بحت بغض النظر

عن الظروف الحارجية وطبيعة الحياة البشرية الاجتماعية ، وإنما يهتدى بضوء التجربة بدلا من التفكير النظرى الصرف. لقد ثار على هوبز لأنه أقام مذهبه السياسي على ما هو حيوانى صرف فى البشر وعلى افتراضه أن الإنسان ذئب لأخيه الإنسان ، كما ثار على وسو وأتباعه الذين حاولوا تطبيق العقل على الإنسان تطبيقاً آلياً فى ميدان السياسة فكانت لمحاولتهم عواقب وخيمة سرعان ما فطن لها كولردج فى أحداث الثورة الفرنسية .

. . .

ويتضح من هذا العرض السريع لآراء كولردج في الفلسفة والدين والأخلاق والسياسة مقدار ما في موقفه من تلفيق بين مذاهب مختلفة . فهو يحاول أن يوفق بين الأفلاطونيين وكنط وشيلنج والمسيحية بل والمذهب التجريبي أحياناً (كما رأينا في آرائه السياسية). ولعل هذا التلفيق هو مصدر الاختلاف الشاسع والتضارب اللذين نجدهما في أحكام نقاده وشارحيه. وقد يفسر لنا أيضاً لماذا يجعل البعض منه رائداً لمذاهب أو آراء متباينة في الفلسفة الحديثة . فيجد بعضهم (مثل هربرت رید) أن كولردج فی بعض نواحی فلسفته التی یؤكد فیها عنصر الإرادة والفعل في الموقف الديني ، ويفصل بين الفكر والوجود ، ولا يثق بقيمة التفكير المنطقي كأداة توصلنا إلى معرفة الوجود إنما هو من أوائل الفلاسفة الوجوديين . ويرى البعض الآخر (مثل رتشاردز) في قول ستيوارت ميل إن كولردج قد علم الناس كيف يتساءلون عن معنى القضايا ، وفي اهتمام كولردج باللغة وبالتحليل اللغوى ، يرى فى ذلك ما يربط بين موقف كولردج وبين موقف الوضعية المنطقية في اهتمامها بالتحليل اللغوى . ولا يكتني البعض الثالث بالرأى المقبول الذي يقول بأن في دراسة كولردج للاوعى وفي تبيانه للقوى اللاوعية في الإنسان وتأمله للأحلام وللحالات النفسية المبهمة ما يجعله من رواد سيكولوجية اللاشعور ، بل يذهب إلى أبعد من ذلك فيزعم أن المبدأ الثلاثي الذي يتضمن القضية ونقيضها والتوفيق بينهما ، والذي كان كولردج متيماً بتطبيقه ، إنما هو يوازى القوى النفسية الثلاث التي يجدها فرويد في الشخصية .

وفي هذه الآراء جميعاً في رأينا مقدار كبير من المبالغة ، وهي إن دلت على شيء فإنما تدل على حماس بالغ لكولردج الفيلسوف أكثر مما تدل على تفكير نزيه يزن الأمور بالعدل. على أن الشيء الذي لا شك فيه مطلقاً هو أهمية الدور الذي لعبه كولردج في تاريخ الفكر الإنجليزي . فقد كان له عميق الأثر في نفوس المثقفين ولا سيما في الشباب ، ولم يكن ذلك عن طريق كتاباته المنشورة بقدر ما كان عن طريق حديثه الشخصى والمحاضرات العامة العديدة التي ألقاها . ويمكننا أن نحدد هذا الدور فنقول إنه أثار اهتمام المفكرين في إنجلترا بالفلسفة الألمانية والفكر الألماني ، فدرس الناس كنط وهيجل من بعده وتأثروا بهما ، وحول مجرى الفكر عامة من الحسية إلى الروحية والمثالية . فتأثيره إذن لم يكن في نشر مذهب فلسفي محدد أو أفكار فلسفية معينة واضحة طورها من جاء بعده ، وإنما كان في خلق « جر » فكرى عام اهتم فيه الناس بالفلسفة والميتافيزيقا وبشئون الحياة الروحية والدينية على العموم ، جو أخرج الفكر الإنجليزي من عزلته وربط بينه وبين الفكر الألماني في فترة كان فيها الفكر الألماني على أخصب صوره . ولعل تأثيره المباشر كفيلسوف كان أوضح ما يكون في ميدان الدين ، وذلك عن طريق تفرقته المشهورة بين العقل والفهم ، وجعله العقل أسمى من الفهم ، وقوله بأن الحقائق العليا إنما تقع خارج محيط التجربة الحسية وأن المبادئ الجوهرية للعقل هي ذاتها مبادئ الدين التي لا نصل إليها عن طريق الاستدلال والفهم المنطقي. فلم يعد المفكرون الدينيون بعد كولردج بهتمون بمحاولة إثبات وجود الله بشي الأدلة المنطقية والأدلة القائمة على « المعجزات» أو على الوقائع التاريخية كما كانوا يفعلون من قبل ، بل أصبح أساس الدين في التجربة الدينية ذاتها وفي حاجة العبد إلى من يخلصه. ويمكننا القول إذن إن كولردج يمثل نقطة تحرل خطير في تيار الفكر الديني في إنجلترا ، بحيث إننا نجد مفكرًا دينيًا مثل فردريك موريس يقول حوالي.منتصف القرن التاسع

عشر في مقدمة كتابه « مملكة المسيح » : « ليس في الإمكان تقدير المعونة التي قدمها كولردج لى وللكثيرين غيرى . فلن نستطيع أبداً أن نوفيها حقها . » ويقول أحد النقاد المعاصرين (بازيل ويلى) إنه لولا عجىء كولردج وتبيانه للناس أنه لا يمكننا أن نصل إلى حقائق الدين عن طريق الفهم المنطقي أو الوقائع التاريخية . وإنما منبع الدين هو العقل ذاته وأساسه التجربة الروحية المباشرة ... لولا ذلك لما تمكنت الديانة المسيحية من الصمود أمام هجمات النقاد والعلماء في القرن التاسع عشر . ومع ذلك فإننا إذا ما قارنا قيمة آراء كولردج في ميدان الفلسفة عامة ومدى تأثر أتباعه بها بقيمة آرائه في النقد الأدبى تضاءلت أهمية الفلسفية كثيراً . لقد كان كولردج بحق ناقداً ممتاراً قلما رأت إنجلترا مثيلا له . أما كفيلسوف فلا يسعنا إلا أن نقول إنه كان فيلسوفاً من الطبقة الثانية .

إلا أن دراسة فلسفة كولردج تلتى بعض الضوء على تطور الحركة الرومانتيكية الأوربية . فالعناصر التى اصطفاها كولردج من المذاهب المتعددة ، وحاول أن يخلق منها مذهبه الحاص ، عناصر ذات دلالة عميقة فى دراسة الفكر الرومانتيكى فنى الميتافيزيفا قدم كولردج الحدس على التفكير المنطقى ، وآمن بقدرة الحدس على الوصول إلى صميم الأشياء ، كما أنه أخذ بوحدة الوجود . وهاجم النظرة المادية الآلية ، وأحل محلها النظرة الديناميكية . وفى الأخلاق أكد الإرادة وأهمية العاطفة ، وجعل الدين مسألة تجربة وحدس وفعل . وفى السياسة رفع من شأن التقاليد والتراث القومى ، وهاجم الفكر النظرى الصرف ، وتصور الدولة تصوراً التقاليد والتراث القومى ، وهاجم الفكر النظرى الصرف ، وتصور الدولة تصوراً «عضوياً » . هذه هى بعض العناصر الهامة التى اصطفاها من مذاهب الغير . وكل واحد منها كان بمثابة شعار للحركة الرومانتيكية فى إحدى فترات تطورها .

نصوص مختارة من مؤلفات كولردج



النص الأول تعريف فلسني للشعر والقصيدة

تحتوى القصيدة على نفس العناصر التي يحتوى عليها تأليف نثرى ، ولذلك فلا بد أن يكون الفرق بينهما في الطريقة التي تمتزج بها هذه العناصر ، والتي تحددها الغاية المختلفة لكليهما . فالاختلاف في الغاية هو الذي يحدد الاختلاف في كيفية مزج العناصر . فن الممكن مثلا أن لا تتعدى الغاية تيسير استذكار مجموعة معينة من الحقائق أو الملاحظات عن طريق ترتيبها ترتيباً صناعياً ، وفي هذه الحال يكون السبب الوحيد الذي يجعلنا نسمى الكلام الناتج قصيدة هو أنه يتميز عن النثر بما فيه من وزن أو قافية أو من وزن وقافية معاً . . . وبما أننا نجد لذة خاصة في توقعنا تكرار كميات وأصوات معينة فإننا «نستطيع» أن نسمى كل تأليف أضيف إليه مصدر اللذة هذا قصيدة وذلك بغض النظر عن مضمون هذا التأليف .

1. A Philosophic Definition of a Poem and Poetry

A poem contains the same elements as a prose composition; the difference therefore must consist in a different combinations of them, in consequence of a different object being proposed. According to the difference of the object will be the difference of the combination. It is possible, that the object may be merely to facilitate the recollection of any given facts or observations by artificial arrangement; and the composition will be a poem, merely because it is distinguished from prose by metre, or by rhyme, or by both conjointly... And as a particular pleasure is found in anticipating the recurrence of sounds and quantities, all compositions that have this charm super-added, whetever be their contensts, may be entitled poems.

هذا فيما يتعلق بالشكل بمعناه السطحى . أما الغاية والمضمون فالاختلاف فيهما يعطينا أساساً آخر للتمييز بين الشعر والنثر . فقد تكون الغاية المباشرة للكلام هى توصيل الحقائق سواء أكانت حقائق مطلقة من الممكن البرهنة على صدقها كما هى الحال فى العلوم أم كانت وقائع جربها الناس وسجلوها لنا كما نجد فى التاريخ . نعم إن اللذة . بل أسمى أنواع اللذة وأطولها أمداً . قد تعقب بلوغ هذه الغاية (أى الوصول إلى الحقيقة) ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن نقول إن اللذة فى هذه الحال هى الغاية المباشرة . . .

غير أن توصيل اللذة قد يكون الغاية المباشرة لعمل غير موزون ، وقد يحقق هذا العمل الغاية المنشودة منه إلى حد بعيد ، كما هو الأمر فى الروايات والقصص. فهل تكفى مجرد إضافة الوزن مع القافية أو بدونها إلى هذه الكتابات لأن تخول لنا الحق فى تسميتها قصائد إذن ؟ . . . إنه إذا أضيف الوزن إلى هذه الكتابات ينبغى لبقية الأجزاء الأخرى من الكتابة أن تتناغم مع الوزن ، وينبغى أن تكون طبيعة هذه الأجزاء بحيث تبرر الاهتمام الدائم المميز الذى نعطيه لكل جزء من هذه الأجزاء ، ذلك الاهتمام الذي يولده فينا التوالى والتجاوب الدقيق فى الوزن

So much for the superficial form. A difference of object and contents supplies an additional ground of distinction. The immediate purpose may be the communication of truths; either of truth absolute and demonstrable, as in works of science; or of facts experienced and recorded, as in history. Pleasure, and that of the highest and most permanent kind, may result from the attainment of the end; but it is not itself the immediate end..

But the communication of pleasure may be the immediate object of a work not metrically composed; and that object may have been in a high degree attained, as in novels and romances. Would then the mere superaddition of metre, with or without rhyme, entitle these to the name of poems? ... If metre be superadded, all other parts must be made consonant with it. They must be such, as to justify the perpetual and distinct attention to each part, which an exact correspondent recur-

والصوت. ونستطيع إذن أن نصوغ التعريف الذى وصلنا إليه فى النهاية على هذا النحو: القصيدة هى ذلك النوع من التأليف الذى يضاد الأعمال العلمية فى أنه يفترض أن توصيل اللذة لا الحقيقة هو غايته « المباشرة » ، ويختلف عن أنواع التأليف الأخرى (التي تشترك معه فى هذه الغاية) فى أنه يرى إلى إثارة لذة عامة من العمل باعتباره كلاً تتمشى مع اللذة المتميزة التي يبعثها كل جزء من الأجزاء المكونة لهذا العمل . . .

وإذا كنا نبحث عن تعريف للقصيدة الحقة التي هي جديرة بهذا الإسم فاني أقول إنه يتحتم عليها أن تكون عملا يتآزر أجزاؤه ويفسر بعضها بعضاً ، ويساهم كل جزء فيها بالقسط الذي يتناسب ويتناغم مع أهداف الوزن وآثاره المعروفة . ويتفتى جميع النقاد الفلسفيين في كل العصور مع الحكم النهائي الذي كونه الناس في جميع الأقطار ، ويجمعون على ألا يمتدحوا العمل الأدبي فيسموه قصيدة إذا كان هذا العمل واحداً من اثنين : إما سلسلة من الأبيات أو الأسطر الموزونة البارزة التي يستأثر كل منها وحده بانتباه القارئ التام ، وبذلك يفصل نفسه عن السياق الذي يرد فيه فيصبح كلا قائماً بذاته بدلا من أن يكون جزءاً نفسه عن السياق الذي يرد فيه فيصبح كلا قائماً بذاته بدلا من أن يكون جزءاً

rence of accent and sound are calculated to excite. The final definition then, so deduced, may be thus worded. A poem is that species of composition, which is opposed to works of science, by proposing for its immediate object pleasure, not truth; and from all other species (having this object in common with it) it is discriminated by proposing to itself such delight from the whole, as is compatible with a distinct gratification from each component part...

If the definition sought for be that of a legitimate poem, I answer, it must be one, the parts of which mutually support and explain each other; all in their proportion harmonizing with, and supporting the purpose and known influences of metrical arrangement. The philosophic critics of all ages coincide with the ultimate judgement of all countries, in equally denying the praises of a just poem, on the one hand, to a series of striking lines of distiches, each of which, absorbing the whole

منسجماً مع غيره . وإما تأليفاً غير سوى يخلص القارئ سريعاً بالنتيجة العامة منه ولا يجتذبه فيه أى من الأجزاء التى يتألف منها . فلكى يصبح العمل قصيدة بحق يجب عليه أن يدفع القارىء إلى الأمام فيحفزه على المضى فى القراءة ، وليس ذلك فقط أو أولا بسبب دافع الاستطلاع الآلى لديه ، أو لأن به رغبة ملحة فى الوصول إلى الحل النهائى ، وإنما بسبب ما يجده من لذة حينها ينشط ذهنه وتجتذبه مباهج الرحلة ذاتها . ويجب على القارئ أن يتوقف عند كل خطوة ويرجع قليلا إلى الوراء ، فيجمع من حركته إلى الوراء هذه القوة التى تمكنه من المضى إلى الأمام ، فكأنما حركته أشبه بحركة الحية التى جعلها قدماء المصريين رمزاً للقوة العقلية ، أو أشبه بحركته الصوت وهو ينتقل فى الهواء .

ولكننا إذا سلمنا بأن هذا وصف مرضى للقصيدة فلا زلنا بحاجة إلى البحث عن تعريف للشعر . فكتابات أفلاطون والأسقف تيلور وكتاب «النظرية المقدسة » لبيرنت تحتوى على أدلة لا سبيل إلى إنكارها على أن أسمى أنواع الشعر قد يوجد بدون وزن بل و بدون الغاية التى تميز القصيدة . كذلك إن الإصاح الأول

attention of the reader to itself, disjoins it from its context, and makes it a separate whole, instead of an harmonizing part; and on the other hand, to an unsustained composition, from which the reader collects rapidly the general result, unattracted by the component parts. The reader should be carried forward, not merely or chiefly by the mechanical impulse of curiosity, or by a restless desire to arrive at the final solution; but by the pleasureable activity of mind excited by all the attractions of the journey itself. Like the motion of a serpent, which the Egyptians made the emblem of intellectual power; or like the path of sound through the air; at every step he pauses and half recedes, and from the recrogressive movement collects the force which again carries him onward...

But if this should be admitted as a satisfactory character of a poem, we have still to seek for a definition of poetry. The writings of Plato, and Bishop Taylor, and the "Theoria Sacra" of Burnet, furnish undeniable proofs that poetry of the highest kind may exist without metre, and even

من سفر «إشعياء» في الكتاب المقدس (بل جزءاً كبيراً من هذا السفر) شعر بالمعنى الأكبر للفظة . ومع ذلك فمن الغريب بل من الحمق أن نقول إن اللذة وليست الحقيقة هي غاية النبي المباشرة . ويمكننا بالإجمال أن نقول إنه مهما كان المعنى الحاص للفظة «الشعر» في أذهاننا ، فإن هذا المعنى يتضمن نتيجة ضرورية ، ألا وهي أنه لا يمكن ولا ينبغي للقصيدة التي هي على شيء من الطول أن تكون كلها شعراً . ومع ذلك فلكي تصبح القصيدة كلا متناسقاً ينبغي على الأجزاء التي هي ليست شعرية فيها أن تلائم الأجزاء الشعرية وتنسجم معها. ولا يمكن أن يتم ذلك إلا بعد عملية اختيار ودراسة وترتيب صناعي بحيث تتحقق ولا يمكن أن يتم ذلك إلا بعد عملية اختيار ودراسة وترتيب صناعي بحيث تتحقق إحدى صفات الشعر ، وإن لم تكن الصفة التي تميزه عن غيره ، هذه الصفة إلى إلى له لغة النثر حديثاً كان أم كتابة .

لقد نوّهت في حديثي السابق عن «التوهم» و «الحيال» بالنتائج التي توصلت إليها عن طبيعة الشعر. وإن مسأله ماهية الشعر تكاد تكون نفسها مسألة

without the contra-distinguishing objects of a poem. The first chapter of Isaiah (indeed a very large portion of the whole book) is poetry in the most emphatic sense; yet it would be not less irrational than strange to assert, that pleasure, and not truth was the immediate object of the prophet. In short, whatever specific import we attach to the word, poetry, there will be found involved in it, as a necessary consequence, that a poem of any length neither can be, or ought to be, all poetry. Yet if an harmonious whole is to be produced, the remaining parts must be preserved in keeping with the poetry; and this can be no otherwise effected than by such a studied selection and artificial arrangement, as will partake of one, though not a peculiar property of poetry. And this again can be no other than the property of exciting a more continuous and equal attention than the language of prose aims at, whether colloquial or written.

My own conclusions on the nature of poetry, in the strictest useof the word, have been in part anticipated in the preceding disquisition ماهية الشاعر حتى إن الإجابة عن الواحدة تتضمنها الإجابة عن الأخرى . فالذى يحفظ الصور والأفكار والانفعالات فى ذهن الشاعر ، ويعدّل منها ويشكلها جميعاً ، إنما هو قوة أو خاصية مصدرها عبقرية الشاعر ذاتها .

ولكى نصف الشاعر فى صورته المثالية الكاملة نقول إنه ينشط النفس الإنسانية بأكملها بجميع ما فيها من ملكات مع الاحتفاظ بالنسب بين هذه الملكات . كل وفق مكانتها وقيمتها . وهو ينشر نغماً معيناً فى الأشياء ، أو روحاً توحد بينها . فتمزج بل تصهر الأشياء بعضها بالبعض الآخر إن جاز هذا التعبير ، وذلك عن طريق تلك القوة التركيبية السحرية التى أفردنا لها لفظة « الحيال » . وهذه القوة تدفعها إلى العمل أولا الإرادة والفهم ، ويظلان يمسكان بزمامها بلا وهن ولكن بأسلوب رفيق غير ملحوظ وبحزم ولين معاً . وتكشف لنا هذه القوة عن ذاتها فى خلق التوازن أو فى التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة ، فهى التى توفق بين المتشابه والمختلف ، بين المجرد والمحسوس ، بين الفكرة والصورة . بين الفردى والعام ، وهى التى تجمع بين الإحساس بالحدة والرؤية المباشرة بين الفردى والعام ، وهى التى تجمع بين الإحساس بالحدة والرؤية المباشرة

on the fancy and imagination. What is poetry? is so nearly the same question with, what is a poet? that the arswer to the one is involved in the solution of the other. For it is a distinction resulting from the poetic genius itself, which sustains and modifies the images, thoughts, and emotions of the poet's own mind.

The poet, described in *ideal* perfection, brings the whole soul of man into activity, with the subordination of its faculties to each other, according to their relative worth and dignity. He diffuses a tone and spirit of unity, that blends, and(as it were) fuses, each into each, by that synthetic and magical power, to which we have exclusively appropriated the name of imagination. This power, first put in action by the will and understanding, and retained under their irremistive, though gentle and unnoticed, controul (laxis effectur habenis) reveals itself in the balance or reconciliation of opposite or discordant qualities: of sameness, with difference; of the general, with the concrete; the idea, with the image;

والموضوعات القديمة المألوفة ، بين حالة غير عادية من الانفعال ودرجة عالية من النظام ، بين الحكم المتيقظ أبداً وضبط النفس المتواصل والحماس البالغ والانفعال العميق . وبينا هي تمزج الطبيعي بالمصنوع وتنغم بينهما فإنها لا تزال تخضع الفن للطبيعة والأسلوب للموضوع وإعجابنا بالشاءر لتعاطمنا مع الشعر ذاته .

(«سيرة أدبية » الجزء الثاني ص ٨ - ١٢)

the individual, with the representative; the sense of novelty and freshness, with old and familiar objects; a more than usual state of emotion, with more than usual order; judgement over awake and steady self-possession, with enthusiasm and feeling profound or vehement; and while it blends and harmonizes the natural and the artificial, still subordinates art to nature; the manner to the matter; and our admiration of the poet to our sympathy with the poetry.

(Biographia Literaria, ed. J. Shawcross, vol. ii, pp. 8-12).

النص الثانى

إحدى خصائص العبقرية الشعرية

إن من الصفات التي تميز العقول التي تحس بالخز العالم ، والتي قد تعيننا على حل هذا اللغز ، أنها لا تجد تناقضاً في الجمع بين القديم والجديد . . . ومن صفات العبقرية ومميزاتها ، ومن العلامات التي تفرق بينها ومجرد الموهبة ، أن الرجل العبقري يحتفظ بإحساسات الطفولة ومشاعرها وهو في عنفوان رجولته ، ويخلع إحساس الطفل بالجدة والغرابة على الظواهر التي أصبحت موضوعات مألوفة له «مثل الشمس والقمر والنجوم طيلة العام كله والرجل والمرأة » ، على حد قول الشاعر ، لأنه ربما كان يراها كل يوم لمدة أربعين عاماً . وهكذا فأولى فضائل العبقرية ، والمظهر الذي تتخذه وحدها ، هي أنها تعرض لنا الموضوعات المألوفة العبقرية ، والمظهر الذي تتخذه وحدها ، هي أنها تعرض لنا الموضوعات المألوفة بحيث تبعث في نفوسنا إحساساً مماثلاً لما يشعر به الرجل العبقري ذاته نحوها ، وتولد ذلك الشعور بالجدة الذي يلازم حالة النقاهة العقلية والبدنية على السواء .

2. A Characteristic of Poetic Genius

To find no contradiction in the union of old and new. characterizes the minds that feel the riddle of the world, and may help to unravel it. To carry on the feelings of childhood into the powers of manhood, to combine the child's sense of wonder and novelty with the appearances which every day for perhaps forty years has rendered familiar,

With sun and moon and stars throughout the year,

And man and woman

this is the character and privilege of genius, and one of the marks which distinguish genius from talent. And so to represent familiar objects as to awaken the minds of others to a like freshness of sensation concerning them (that constant accompaniment of mental, no less than of bodily, convalescence)...this is the prime merit of genius, and its most unequivocal

فن منا لم يشاهد الثلج وهو يتساقط على صفحة المياه آلاف المرات ، ولم يختبر إحساساً جديداً وهو ينظر إليه بعد أن قرأ هذين البيتين للشاعر بيرنز اللذين يشبه فيهما اللذة الحسية « بالثلج الذي يسقط على النهر فيبدو أبيض اللون لحظة ثم يذوب و يختفي إلى الأبد » . إن الرجل العبقرى في ميدان الشعر لا يقل عن زميله في ميدان الفلسفة ، فكلاهما يولد إحساساً بالغ القوة بالجدة ، فيعيد إلى أكثر الحقائق شيوعاً قوتها وتأثيرها وفاعليها وغير ذلك من الصفات التي سلبها إياها قبول الناس جميعاً لها .

(« الصديق » ص ١٥)

mode of manifestation. Who has not, a thousand times, seen it snow upon water? Who has not seen it with a new feeling, since he has read Burns's comparison of sensual pleasure to.

The snowfall in the river,

A moment white - then melts for ever!

In philosophy, equally as in poetry, genius produces the strongest impressions of novelty, while it rescues the stalest and most admitted truths from the impotence caused by the very circumstance of their universal admission.

(The Friend, Bell & Daldy, London, 1866, pp. 65-66)

النص الثالث

الخيال والتوهم

إنى أعتبر الحيال إذن إما أوليناً أو ثانويناً . فالحيال الأولى هو فى رأيى القوة الحيوية أو الأولية التى تجعل الإدراك الإنسانى ممكناً ، وهو تكرار فى العقل المتناهى لعملية الحلق الحالدة فى الأنا المطلق . أما الحيال الثانوى فهو فى عرف صدى للخيال الأولى ، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية . وهو يشبه الحيال الأولى فى نوع الوظيفة التى يؤديها . ولكنه يختلف عنه فى الدرجة وفى طريقة نشاطه . إنه يذيب ويلاشي ويحطم لكى يخلق من جديد . وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة ، وإلى تحويل الواقع إلى المثالى . إنه فى جوهره حيوى ، بينما الموضوعات التى يعمل بها (باعتبارها موضوعات) فى جوهرها ثابتة لا حياة فيها .

3. Imagination and Fancy

The IMAGINATION then, I consider either as primary, or secondary. The primary IMAGINATION I hold to be the living Power and prime Agent of all human Perception, and a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. The secondary Imagination I consider as an echo of the former, co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the kind of its agency, and differing only in degree, and in the mode of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate; or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify. It is essentially vital, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead.

أما التوهم فهو على نقيض ذلك ؛ لأن ميدانه المحدود والثابث ، وهو ليس إلا ضرباً من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان وامتزج وتشكل بالظاهرة التجريبية للإرادة التى نعبر عنها بلفظة « الاختيار » . ويشبه التوهم الذاكرة في أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعى المعانى .

(« سيرة أدبية » . الجزء الأول . ص ٢٠٢)

FANCY, on the contrary, has no other counters to play with, but fixities and definites. The Fancy is indeed no other than a mode of Memory emancipated from the order of time and space; while it is blended with, and modified by that empirical phenomenon of the will, which we express by the word CHOICE. But equally with the ordinary memory the Fancy must receive all its materials ready made from the law of association.

(Biographia Literaria, vol. i., p. 202)

النص الرابع

الخيال الثانوي

... الحيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (في القصيدة) فيحقق الوحدة فيا بينها بطريقة أشبه بالصهر . هذه القوة تظهر في صورة عنيفة قوية في مسرحية «الملك لير » لشكسبير . فني هذه المسرحية نجد أن الألم العميق الذي يحس به الأب جعله ينشر الإحساس بالعقوق ونكران الجميل حتى شمل العناصر الطبيعية ذاتها . وهذه القوة التي هي أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالا مختلفة ، منها العاطفي العنيف ومنها الهادئ الساكن . فني صور نشاطها الهادئة التي تبعث على المتعة فحسب نجدها تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة (بينها نفتقد هذه الوحدة في وصف الرجل العادي الذي لا تتوفر لديه ملكة الحيال (بينها نفتقد هذه الوحدة التي تحققها قوة الحيال إنما تشبه الوحدة التي تخلقها العاطفة) . وهذه الوحدة التي تحققها قوة الحيال إنما تشبه الوحدة التي تخلقها

4. The Secondary Imagination

imagination, or the power by which one image or feeling is made to modify many others and by a sort of fusion to force many into one—that which shewed itself in such might and energy in Lear, where the deep anguish of a father spreads the feeling of ingratitude and cruelty over the very elements of heaven. Various are the workings of this greatest faculty of the human mind—both passionate and tranquil. In its tranquil and purely pleasurable operation, it acts chiefly by producing out of many things, as they would have appeared in the description of an ordinary mind, described slowly and in unimpassioned

الطبيعة ذاتها التي هي أعظم الشعراء جميعاً : فحينًا نفتح أعيننا على منظر طبيعي منبسط أمامنا إنما نشعر بوحدة هذا المنظر . ومثل هذه الوحدة نجدها في وصف شكسبير لهروب أدونيس في الغسق من الإلهة فينوس التي كانت متيمة بحيه : « أنظر! كيف مرق في المساء مختفياً عن عين فينوس مثلما يهوي الشهاب المتألق من السياء. »

فكم من الصَّوروالإحساسات جمعها الشاعر هنا بدون عناء وبدون أى نشاز: جمال أدونيس ، وسرعة هربه ، ولحفة الناظر المحدق المتبم ويأسه . ثم تأمل ذلك الطابع المثالي الطفيف الذي يخلعه الشاعر على الكل.

(« نقد كولردج لشكسبس » . الحزء الأول . ص ٢١٢ - ٢١٣)

succession, a oneness, even as nature, the greatest of poets, acts upon us when we open our eyes upon an extended prospect. Thus the flight of Adonis from the enamoured goddess in the dusk of the evening.

Look! how a bright star shooteth from the sky,

So glides he in the night from Venus' eye. (Venus and Adonis, 815-16). How many images and feelings are here brought together without effort and without discord - the beauty of Adonis - the rapidity of his flight - the yearning yet hopelessness of the enamoured gazer and a shadowy ideal character thrown over the whole.

(Coleridge's Shakespearean Criticism, ed. T.M. Raysor, vol. i, pp. 212-213)

النص الخامس

نظرية الإيهام

إن لحظة واحدة من التفكير كافية أن تجعلنا جميعاً فلدرك ما كان مجرد إحساس يخالجنا من قبل ، وهو أن المسرحية « محاكاة » وليست « تقليداً » للمحقيقة ، وأن الذي يميز المحاكاة عن التقليد هو أفه لا بد من وجود قدر معين من الاختلاف عن الأصل في المحاكاة ، وأن هذا الاختلاف هو الشرط الضروري للذة التي نجدها في المحاكاة ، بل إنه ذاته مصدر هذه اللذة ، بيها يكون الاختلاف عن الأصل عيباً في التقليد ، ويعارض طبيعته وهدفه ، ويكفينا أن نتساءل ، إن كان لا بد من ذكر الأمثلة ، لماذا نفضل منظراً للفاكهة رسمه الفنان « فان هو سم » على خوخة مصنوعة من الرخام ذرين بها الرف ، أو لماذا نفضل صورة عن موضوع تاريخي للرسام « وسب » على متحف الشمع لمسز نفضل صورة عن موضوع تاريخي للرسام « وسب » على متحف الشمع لمسز طبقاً لهذه الفكرة ، ولا نحتاج إلى دليل على ذلك غير هذا الدليل ، وهو أن

5. Dramatic Illusion

A moment's reflection suffices to make every man conscious of what every man must have before felt, that the drama is an *imitation* of reality not a copy — and that imitation is contradistingulished from copy by this: that a certain quantum of difference is essential to the former, and an indispensable condition and cause of the pleasure we derive from it; while in a copy it is a defect, contravening its name and purpose. If illustration were needed, it should be sufficient to ask why we prefer a fruit view of Van Huysum's to a marble peach on a mantel-piece, or why we prefer an historical picture of West to Mrs. Salmon's wax-figure gallery. Not only that we ought, but that we actually do, all

شعورنا باحتمال وقوع الشيء يكون فى حالة رقاد سلبى حينما نستمع إلى أحد الممثلين وهو يعلن فى لغتنا الإنجليزية السليمة وبدون أى لكنة أجنبية أنه يونانى أو رومانى أو فارسى ، فلا نجد فى ذلك أمراً غير محتمل الوقوع .

ومع ذلك فهناك ضرب من الأفعال غير المحتملة الوقوع يصدمنا في العرض المسرحي كما يصدمنا في رواية لحدث من أحداث الحياة الواقعية . ولذلك كان لا بد لنا من قواعد تضبط لنا مسألة الاحتمالية هذه . ولما كانت القواعد مجرد وسائل لتحقيق غاية تحدد وجودها سلفاً (وعدم إدراك النقاد الفرنسيين لهذه الحقيقة البسيطة أدى إلى ما في موقفهم من تزمت) لذا يتحتم عاينا أن نعرف أولا غاية المسرحية أو هدفها المباشر . وهنا وجدت النقاد قد أخذوا بقرارين متطرفين ازاء هذه المشكلة . فهناك النقاد الفرنسيون ، ومن الواضح أنهم يفترضون أن المسرحية ترمى إلى الحداع الكامل ، وهذا رأى سبق تفنيده ولسنا بحاجة إلى تفنيده من جديد . ومن ناحية أخرى نجد النقاد الذين ينادون بنقيض ذلك ، ويعضد هؤلاء الدكتور جونسون . وهم يؤمنون بأن النظارة واعون تمام الوعى وذلك طول الوقت و بطريقة إيجابية بأن العكس هو الصحيح (أى بأن المسرح ليس

of us judge of the drama under this impression, we need no other proof than the impassive slumber of our sense of probability when we hear an actor announce himself as a Greek, Roman, Venetian, or Persian in good mother English...

Still, however, there is a sort of improbability with which we are shocked in dramatic representation no less than in the narrative of real life. Consequently, there must be rules respecting it; and as rules are nothing but means to an end previously ascertained (the inattention to which simple truth has been the occasion of all the pedantry of the French school), we must first ascertain what the immediate end or object of the drama is. Here I find two extremes in critical decision: the French, which evidently presupposes that a perfect delusion is to be aimed at — an opinion which now needs no fresh confutation; the opposite, supported by Dr. Johnson, supposes the auditors throughout as

إلامسرحاً). إن الدكتور جونسون أثناء تبيانه لاستحالة الحداع المسرحى لم ينرك مجالا كافياً لحالة وسط بين هاتين الحالتين، حالة نميزها هنا بأن نطلق عليها اسم « الإيهام » .

ما كنه هذه الحالة ؟ إن أفضل وسيلة لتفهم هذه الحالة هي أن نتأمل ما يحدث في ظاهرة الأحلام لأن الحلم يمثل أكبر درجات الإيهام . يقول الناس دون أن يتوخوا الدقة في التعبير إننا أثناء النوم نحكم على ما نمر به من تجارب في أحلامنا بأنها تجارب حقيقية . ولكن هذا القول لا يمكن التوفيق بينه وطبيعة النوم ، فإن إرادتنا تتوقف عن العمل أثناء النوم ، ومن ثم لا تكون لدينا القدرة على الحكم . والحقيقة هي أننا أثناء تجربة الحلم لا نطلق أي حكم على الإطلاق . فكما أننا لا نحكم على ما نراه في الحلم بأنه حقيقي كذلك لا نحكم عليه بأنه غير حقيقي . ونتيجة لذلك تؤثر الصور في نفوسنا بمالها من قدرة على التأثير بوصفها صوراً . ولا تختلف حالنا أثناء الحلم عن حالنا ونحن نقرأ رواية تستغرق كل انتباهنا في الكيف بقدر ما تختلف في الكم . وأسباب هذا الاختلاف بين الحالين ثلاثة : أولها أن الصور التي نشاهدها أثناء النوم تكون أكثر وضوحاً نسبياً الحالين ثلاثة : أولها أن الصور التي نشاهدها أثناء النوم تكون أكثر وضوحاً نسبياً منها حينها تكون الحواس في حالة نشاط ، وذلك لغياب جميع المؤثرات الحارجية

in the full and positive reflective knowledge of the contrary. In evincing the impossibility of delusion, he makes no sufficient allowance for an intermediate state, which we distinguish by the term illusion.

In what this consists I cannot better explain than by referring you to the highest degree of it; namely, dreaming. It is laxly said that during sleep we take our dreams for realities, but this is irreconcilable with the nature of sleep, which consists in a suspension of the voluntary and, therefore, of the comparative power. The fact is that we pass no judgement either way: we simply do not judge them to be unreal, in consequence of which the images act on our minds as far as they act at all, by their own force as images. Our state while we are dreaming differs from that in which we are in the perusal of a deeply interesting novel in the degree

التى تؤثر على حواسنا . ثانياً : إن علة الصور التى نشاهدها فى الأحلام هى الإحساسات وما يصاحبها من عواطف وانفعالات تتقمصها هذه الإحساسات أثناء النوم ، بيها فى حالة اليقظة تكون انفعالاتنا هى النتائج التى تولدها الصور المعروضة أمامنا . . . والسبب الأخير هو أننا فى حالة النوم ننتقل على الفور ونحن فى غيبوبة إلى هذه الحالة التى تتوقف فيها الإرادة عن النشاط ، وتعطل فيها قدرتنا على الحكم والمقارنة ، بيها ترانا أثناء قراءتنا أو مشاهدتنا لمسرحية مثيرة نصل إلى هذه الحالة الشعورية بالتدريج ، ووفق مشيئة الشاعر أو إحساسه بضرورة نقلنا إليها . ويتم ذلك بفضل فن الشاعر والممثلين . و بموافقتنا و بمساعدتنا الإرادية الواعية . إننا نشاء أن نتُخدع . والآن (بعد هذا الشرح) يمكننا بسهولة الإرادية الواعية . إننا نشاء أن نبحث عنها ، وهى أن كل ما ينزع إلى منع العقل من أن يضع نفسه ، أو من أن يجد نفسه ، فى هذه الحالة التى يكون فيها الصور حقيقة سابية (بمعنى أذنا لا ننكر ولا نثبت وجودها) لا بد وأن يكون عيباً فى المسرحية ، وبالتالى لا بد وأن يكون شيئاً يعتبره النظارة غير محتمل الوقوع ،

rather than in the kind, and from three causes: First, from the exclusion of all outward impressions on our senses the images in sleep become proportionally more vivid than they can be when the organs of sense are in their active state. Secondly, in sleep the sensations, and with these the emotions and pussions which they counterfeit, are the causes of our dream-images, while in our waking hours our emotions are the effects of the images presented to us. Lastly, in sleep we pass at once by a sudden collapse into this suspension of will and the comparative power: whereas in an interesting play, read or represented, we are brought up to this point, as far as it is requisite or desirable, gradually, by the art of the poet and the actors; and with the consent and positive aidance of our own will. We choose to be deceived. The rule, therefore, may be easily inferred. Whetever tends to prevent the mind from placing itself, or from being gradually placed, in this state in which theimages have a negative reality must be a defect, and consequently anything

وليس ذلك لأنه ليس له وجود حقيق (فنحن نعلم منذ البداية أن المسرحية كلها غير حقيقية) و إنما لأنه لا يمكن لهذا الشيء أن يبدو محتمل الوقوع .

غير أن مسألة الاحتمالية هذه تعتمد أيضاً على درجة الانفعال التى نفترض أن العقل يعانيها في اللحظة المعينة . فكثير من الأشياء التى لا تعرقل تمتعنا حينها يبلغ اههامنا أقصاه في المسرحية لا نستطيع تحمله على الإطلاق إن ورد في أول مشهد للمسرحية . . . وعلى العكس فهناك أشياء عديدة غير محتملة الوقوع في المشاهد الأولى نستطيع أن نقبلها في موضعها هذا باعتبارها جزءاً من أساس القصة التي تقوم عليها المسرحية وليس جزءاً من أساس المسرحية ذاتها ، ومع ذلك فإن هذه الأشياء ذاتها تزعجنا أو توقظنا من تجربة الإيهام إن وردت في اللحظة التي يصل فيها انفعالنا بالمسرحية إلى الذروة . ومثال ذلك تقسيم الملك لير مملكته ونفيه ابنته كورديليا . وبالإضافة إلى مسألة الاحتمال المسرحي هذه نلاحظ أن جميع المزايا في المسرحية — طالما هي تساهم في تدعيم الانفعال الباطني لدى المشاهد — المزايا في المسرحية عن وسائل لتحقيق هذه الغاية الرئيسية التي هي خلق حالة الإيهام الإرادي والاحتفاظ بها . ومن هذه المزايا وحدة الاهتمام في المسرحية ، وإبراز

that must force itself on the auditors' mind as improbable, not because it is improbable (for that the whole play is foreknown to be) but because it cannot but appear as such.

But this again depends on the degree of excitement in which the mind is supposed to be. Many things would be intolerable in the first scene of a play that would not at all interrupt our enjoyment in the height of the interest ... And again, on the other hand, many obvious improbabilities will be endured as belonging to the groundwork of the story rather than to the drama, in the first scenes, which would disturb or disentrance us from all illusion in the acme of our excitement, as, for instance, Lear's division of his realm and banishment of Cordelia. But besides this dramatic probability, all the other excellencies of the drama, as unity of interest, with distinctness and subordination of the characters, appropriateness of style, nay, and the charm of language and

بعض الشخصيات وإخضاع البعض الآخر أو جعله ثانويـًا ، وتناسبالأسلوب بل وجمال اللغة والأفكار والعواطف التي ينشدها الكاتب لذاتها .

(« نقد كولردج لشكسبير » - الجزء الأول ، ص ١٢٧ - ١٣٠)

sentiment for their own sakes, yet still as far as they tend to increase the inward excitement, are all means to this chief end, that of producing and supporting this willing illusion.

(Coleridge's Shakespearean Criticsim, vol. i., pp. 127-130)

النص السادس

دلائل القدرة الشعرية

لقد حاولت أن أتعرف على الصفات في القصيدة التي يمكن أن نعتبرها إرهاصات للقدرة الشعرية الحقة أو علامات مميزة لها ، باعتبار أن هذه القدرة الشعرية شيء يختلف عن مجرد الموهبة العامة — تلك الموهبة التي تدفعها إلى تأليف الشعر ظروف عارضة أو الإرادة المحضة بدلا من الإلهام الذي يصدر عن طبيعة عبقرية خلاقة . وقد بدا لى أثناء هذا البحث أنني لن أفعل خيراً من أن أفحص باكورة إنتاج ذلك الرجل العبقري الكبير الذي ربما لم تنتج لنا الطبيعة البشرية عبقرية تضاهيه ، ألا وهو شكسبير ذو الآفاق اللامتناهية . فاخترت بقصد الدراسة قصيدتيه « فيبوس وأدوبيس » و « لوكريس » ، وفيهما يجد المراهاصات أكثر دلالة على قوة عبقريته ، وفي الوقت عينه يجد الأدلة الواضحة على عدم اكتال نضجها . وقد خلصت منهما بالملاحظات الآتية باعتبارها على عدم اكتال نضجها . وقد خلصت منهما بالملاحظات الآتية باعتبارها

6. The Specific Symptoms of Poetic Power

I have endeavoured to discover what the qualities in a poem are, which may be deemed promises and specific symptoms of poetic power, as distinguished from general talent determined to poetic composition by accidental motives, by an act of the will, rather than by the inspiration of a genial and productive nature. In this investigation, I could not, I thought, do better, than keep before me the earliest work of the greatest genius, that perhaps haman nature has yet produced, our myriad-minded Shakespeare. I mean the "Venus and Adonis," and the "Lucrece"; works which give at once strong promises of the strength, and yet obvious proofs of the immaturity, of his genius. From these

المديزات التي تتصف بها العبقرية الشعرية الأصيلة بوجه عام.

الساب الولع العنى أعتقد أنه من الإرهاصات المرضية جدًا في تأليف الشاب الولع بالصوت الغنى العذب حتى وإن كان في ذلك إفراط معيب . ذلك بالطبع إذا كان من الواضح أن الموسيقي في شعره أصيلة ، وليست نتيجة تقليد آلى سهل . ولن يستطيع الرجل الذي تخلو روحه من الموسيقي أن يصبح شاعراً أصيلا أبداً . فالصور (حتى ولو كانت مستقاة من الطبيعة ولا سيا حبن يكون مصدرها الكتب مثل كتب الأسفار والرحلات وعلم الأحياء) شأنها شأن الأحداث المثيرة والأفكار الصادقة والمشاعر الشخصية أو العائلية الشيقة ، كل هذه الأشياء بالإضافة إلى فن جمعها أو صياغتها في صورة قصيدة . قد يستطيع أي فرد موهوب وعلى قدر من الاطلاع أن يكتسبها بالجهد المتصل كما يكتسب المرء حرفة من الحرف . . . أما الإحساس بالمتعة الموسيقية بالإضافة إلى القدرة على توليد هذا الإحساس لدى الغير فإنما هو هبة الحيال وحده . ومن الممكن تنمية هذا الإحساس وتثقيفه ، ولكنه يستحيل تعلمه ، مثله في ذلك مثل القدرة على خلق الإحساس وتثقيفه ، ولكنه يستحيل تعلمه ، مثله في ذلك مثل القدرة على خلق

I abstracted the following marks, as characteristics of original poetic genius in general.

^{1.} The delight in richness and sweetness of sound, even to a faulty excess, if it be evidently original, and not the result of an easily imitable mechanism, I regard as a highly favourable promise in the compositions of a young man. The man that hath not music in his soul" can indeed never be a genuine poet. Imagery (even taken from nature, much more when transplanted from books, as travels, voyages, and works of natural history): affecting incidents; just thoughts; interesting personal or domestic feelings; and with these the art of their combination or intertexture in the form of a poem; may all by incessant effort be acquired as a trade, by a man of talents and much reading. But the sense of musical delight, with the power of producing it, is a gift of imagination; and this together with the power of reducing multitude into unity of effect, and modifying a series of thoughts by some one

أثر موحد من الكثرة وعلى تعديل سلسلة من الأفكار بواسطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مهيمن . إن هذه هي الأشياء التي يصدق عليها المثل القائل بأن المرء يولد شاعراً ولا يمكنه أن يصبح شاعراً عن طريق الصنعة .

٢ -- والإرهاص الثانى للعبقرية هو اختيار الشاعر موضوعات نائية جدًا عن ظروفه الحاصة ومواضع اهتمامه الفردى . لقد وجدت على الأقل أنه حينما يستمد الشاعر موضوعه مباشرة من إحساساته وتجاربه الشخصية فإن جودة قصيدته تصبح موضع شك وتكون عادة دليلا زائفاً على القدرة الشعرية الأصيلة . . .

٣ لقد سبق أن لاحظنا أن الصور وحدها مهما بلغ جمالها ومهما كانت مطابقتها للواقع ومهما عبر عنها الشاعر بدقة ليست هي الشيء الذي يميز الشاعر الصادق. وإنما تصبح الصور معياراً للعبقرية الأصيلة حين تشكلها عاطفة سائدة أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة أثارتها عاطفة سائدة ، أو حيمًا تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة والتتالى إلى لحظة واحدة أو أخيراً حياً يضفي عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية . . .

predominant thought or feeling, may be cultivated and improved, but can never be learned. It is in these that "poeta nascitur non fit."

^{2.} A second promise of genius is the choice of subjects very remote from the private interest and circumstances of the writer himself. At least I have found, that where the subject is taken immediately from the author's personal sensations and experiences, the excellence of a particular poem is but an equivocal mark, and often a fallacious pledge, of genuine poetic power...

^{3.} It has been before observed that images, however beautiful, though faithfully copied from nature, and as accurately represented in words, do not of themselves characterize the poet. They become proofs of original genius only as far as they are modified by a predominant passion; or by associated thoughts or images awakened by that passion; or when they have the effect of reducing multitude to unity, or succession to an instant; or lastly, when a human and intellectual life is transferred to them from the poet's own spirit...

\$ - والصفة الأخيرة التي سأذكرها ، والتي لا مغزى لها إلا بالإضافة إلى الصفات الآخرى ولو أنه بدونها لا تتحقق هذه الصفات بمقدار كبير ، وحتى إذا افترضنا أنها وجدت بدون هذه الصفة فإنها لن تدل إلا على ومضات خاطفة زائلة وقوة لا تلبث أن تعذبو وتأفل ، هذه الصفة هي عمق التفكير وطاقته . فلم يتمكن أحد حتى الآن من أن يصبح شاعراً كبيراً بدون أن يكون فيلسوفاً عميقاً . وذلك لأن الشعر هو زهرة المعرفة الإنسانية وعبيرها . هو زهرة الأفكار الإنسانية وعبيرها . هو زهرة الأفكار الإنسانية وعواطف الإنسان وانفعالاته ولغته

(« سيرة أدبية » ، الجزء الثاني ، ص ١٣ - ١٩)

4. The last character I shall mention, which would prove indeed but little, except as taken conjointly with the former; yet without which the former could scarce exist in a high degree, and (even if this were possible) would give promises only of transitory flashes and a meteoric power; is DEPTH and ENERGY OF THOUGHT. No man was ever yet a great poet, without being at the same time a profound philosopher. For poetry is the blossom and the fragrancy of all human knowledge, human thoughts, human passions, emotions, language.

(Biographia Literaria, vol. ii, pp. 13-19).

النص السابع

معياران للشعر الرائع

لقد دفعنى غرامى القديم بالبحث الميتافيزيقى إلى محاولة إيجاد أساس متين من الملكات التى يتألف منها العقلى الإنسانى ذاته حسب قيمتها وأهميتها ، أساس يمكننى أن أقيم عليه آرائى بصفة قاطعة . وهكذا كنت أقدر قيمة القصيدة أو الكلام حسب الملكة أو المصدر الذى تنبع منه اللذة التى تثيرها القصيدة أو الكلام . وقد خرجت من شتى قراءاتى وتأملاتى بحكمتين نقديتين يتضمنان فى نظرى شروط الأسلوب الشعرى ومعاييره . الحكمة الأولى هى أن القصيدة ذات القوة الأصيلة التى تستحق اسم الشعر بمعناه الجوهرى ليست القصيدة التى منحتنا قراءتها أكبر مقدار من اللذة ، وإنما هى القصيدة التى تعطينا أكبر مقدار من اللذة ، وإنما هى القصيدة التى تعطينا أكبر مقدار من اللذة حينا نعود إلى قراءتها . والحكمة الثانية هى أنه إذا أمكن ترجمة الأبيات أو

7. Two Criteria of Poetic Excellence

Actuated by my former passion for metaphysical investigations, I laboured at a solid foundation, on which permanently to ground my opinions, in the component faculties of the human mind itself, and their comparative dignity and importance. According to the faculty or source, from which the pleasure given by any poem or passage was derived, I estimated the merit of such poem or passage. As the result of all my reading and meditation, I abstracted two critical aphorisms, deeming them to comprise the conditions and criteria of poetic style; first, that not the poem which we have read, but that to which we return, with the greatest pleasure, possesses the genuine power, and claims the name of essential poetry. Second, that whatever lines can be translated into other words of the same language, without diminution of their significance, either in sense, or in any worthy feeling, are so far vicious in their diction.

الأسطر إلى ألفاظ مختلفة من نفس اللغة بدون أن يقلل ذلك من مدلولها سواء في المعنى أم في الارتباطات أم في أي إحساس ذي قيمة فإن هذه الأبيات أو الأسطر لابد معيبة في عبارتها . ويجب أن يلاحظ أنني لا أدرج تحت الإحساس ذي القيمة تلك اللذة التي يشعر بها القارئ بسبب الجدة فقط أو بسبب رغبة الكاتب في استثارة إعجاب القارئ بقدراته . . . إن إعجابنا الأصيل بالشاعر الكبير عبارة عن تيار خيى من الإحساس المستمر نشعر به دائماً في كل بالشاعر الكبير عبارة عن تيار خيى من الإحساس المستمر نشعر به دائماً في كل نواحي العمل الفني ولكنه يندر أن يوجد بمفرده في صورة انفعال منفصل . لقد تعودت دائماً على أن أقول بجسارة إنه لن يكون أسهل بكثير على المرء أن ينزع حجراً من الأهرامات بيده المجردة من أن يحور في لفظة واحدة أو يغير موضع كلمة في شعر ميلتون وشكسبير (على الأقل في أهم نتاجهما) وذلك بدون أن يجعل المؤلف يقول شيئاً مختلفاً عما قاله أو أدنى مما قاله .

(« سيرة أدبية » ، الجزء الأول ، ص ١٤)

Be it however observed, that I excluded from the list of worthy feelings, the pleasure derived from mere novelty in the reader, and the desire of exciting wonderment at his powers in the author... Our genuine admiration of a great poet is a continuous under-current of feeling; it is everywhere present, but seldom anywhere as a separate excitement. I was wont boldly to affirm, that it would be scarcely more difficult to push a stone out from the pyramids with the bare hand, than to alter a word, or the position of a word, in Milton or Shakespeare, (in their most important works at least,) without making the author say semething else, or something worse, than he does say.

(Biographia Literaria, vol. I, pp. 14-15)

النص الثامن

لغة الشعر ولغة النثر ــ مصدر الوزن وآثاره

« لا يوجد ولا يمكن أن يوجد أى فرق جوهرى بين لغة النثر ولغة التأليف الموزون » هذا هو ما يزعمه وردزورث . ولكنى أقول إن النثر نفسه ، على الأقل في الكتابات التي تتميز بالجدل المطرد ، يختلف ويجب أن يختلف عن لغة التخاطب كما تختلف القراءة عن الجديث . وإذا كان كذلك فمن الطبيعي إذن أن نفترض أن الفرق بين نظام التأليف الشعرى وبين النثر لا بد وأن يكون أكبر من الفرق الذي نتوقع وجوده بين النثر ولغة التخاطب اللهم إلا إذا كان الفرق الذي ينكر وردزورث وجوده بين النثر ولغة التخاطب اللهم إلا إذا كان الفرق الذي ينكر وردزورث وجوده يعني مجرد الفرق في الألفاظ باعتبار أن الألفاظ هي المادة المشتركة بين شتى أساليب الكتابة . ولا يعني الفرق في الأسلوب ذاته بالمشتركة عليه عامة لحذه اللفظة . . .

8. The Language of Poetry and The Language of Prose; The Origin and Effects of Metre.

"There neither is or can be any essential difference between the language of prose and metrical composition." Such is Mr. Wordsworth's assertion. Now prose itself, at least in all argumentative and consecutive works, differs, and ought to differ, from the language of conversation; even as reading ought to differ from talking. Unless therefore the difference denied be that of the mere words, as materials common to all styles of writing, and not of the style itself in the universally admitted sense of the term, it might be naturally presumed that there must exist a still greater between the ordonnance of poetic composition and that of prose, than is expected to distinguish prose from ordinary conversation.

إن ما ينكره وردزورث هو أن لغة الشعر (أى التراكيب الشكلية للالفاظ والعبارات أو النظام الذى تأخذه) تختلف اختلافاً جوهريًا عن لغة النثر . . . ويدلل وردزورث على صحة موقفه بقوله «إننا لن نجد فقط أن اللغة فى جزء كبير من كل قصيدة جيدة حتى فى أرفع أنواع القصائد وأنبلها هى بالضرورة لا تختلف عن لغة النثر الجيد اللهم إلا فيها يتعلق بالوزن ، وإنما نجد أيضاً أن أكثر أجزاء هذه القصائد قيمة وتشويقاً هى تلك الأجزاء المكتوبة بلغة هى عينها لغة النثر حينها يكون النثر مكتوباً بأسلوب جيد . . . » . إن المسألة ليست فى إمكان وجود نظام من الكلام فى النثر يكون فى موقعه الملائم إن وضع فى إحدى القصائد ، ولا هى فى إمكان ورود أبيات وجمل جميلة فى القصائد الجيدة قد يكون لها نفس الجمال والانسجام إذا ما وردت فى سياق نثرى . فإن أحداً لم ينكر أو يشك فى هذين الأمرين . إن السؤال الحقيقي هو إذا كانت هناك أساليب فى التعبير وأنظمة من الجمل والتراكيب تكون فى موضعها الطبيعى الملائم فى قطعة نثرية جادة ومع ذلك نهى تفقد ملاءمتها وتجانسها فى الشعر الموزون ؛ والعكس نثرية جادة ومع ذلك نهى تفقد ملاءمتها وتجانسها فى الشعر الموزون ؛ والعكس

⁽Mr. Wordsworth denies) that the language of poetry i.e. the formal) construction, or architecture, of the words and phrases) is essentially different from that of prose... (He) assigns as the proof of his position, "that not only the language of large portions of every good poem, even of the most elevated character, must necessarily, except with reference to the metre, in no respect differ from that of good prose, but likewise that some of the most interesting parts of the best poems will be found to be strictly the language of prose, when prose is well written."... The question is not, whether there may not occur in prose an order of words, which would be qually proper in a poem; nor whether there are not beautiful lines and sentences of frequent occurrence in good poems, which would be equally becoming as well as beautiful in good prose; for neither the one nor the other has ever been either denied or doubted by any one. The true question must be, whether there are not modes of expression, a construction, and an order of sentences, which are in their fit and natural place in a serious prose composition, but would be

أى إذا كنا نجد فى قصيدة جادة نظاماً من الألفاظ والعبارات واستخداماً لما يسمى لغة المجاز واختياراً خاصًا لها من حيث نوعها وترددها والمجال الذى تقال فيه ، ومع ذلك فإن هذه الأشياء ذاتها تصبح نابية معيبة إذا وردت فى قطعة من النبر السليم الناضج عن موضوع لا يقل فى خطورته عن موضوع القصيدة . والذى أنادى به هو أن عدم ملاءمة كل من هذه العناصر لموضعه الجديد حين ينقل من الشعر إلى النبر أو العكس ظاهرة تحدث فى معظم الأحيان ، بل إن حدوثها لأمر واجب .

ولهذه الظاهرة أسباب عدة ، يرجع أولها إلى مصدر الوزن . فالوزن فى نظرى مصدره التوازن فى العقل نتيجة الجهد التلقائي الذي يسعى إلى السيطرة على العاطفة الفائرة . ونستطيع بسهولة أن نفسر أيضاً كيف أن العاملين المتصارعين من شأنهما زيادة حدة هذا الصراع (الذي لا ينجم عنه أى ضرر) بدلامن القصاء عليه إذ يشجع كل منهما الآخر ، وكيف أن التوازن بين هذين العاملين المتصارعين اتخذ شكلا منظماً فأصبح هو الوزن (بالمداول المتفق عليه لهذه اللفظة) وذلك عن طريق تدخل فعل إرادي وحكم واع في سبيل الحصول على اللذة المتوقع حدوثها . لو افترضنا أن معطيات قضيتنا هي هذه المبادئ

disproportionate and heterogeneous in metrical poetry; and vice versa, whether in the language of a serious poem there may not be an arrangement both of words and sentences, and a use and selection of (what are called) figures of speech, both as to their kind, their frequency, and their occasions, which on a subject of equal weight would be vicious and alien in correct and manly prose. I contend that in both cases this unfitness of each for the place of the other frequently will and ought to exist.

And first from the *origin* of metre. This I would trace to the balance in the mind effected by that spontaneous effort which strives to hold in check the workings of passion. It might be easily explained likewise in what manner this salutary antagonism is assisted by the very state, which it counteracts; and how this balance of antagonists became organized

فإننا نستنبط منها شرطين أصليين يحق للناقد أن يتوقع تحققهما في كل عمل منظوم . أوله ما هو أنه بما أن عناصر الوزن مدينة بوجودها إلى حالة من الانفعال الزائد ينبغي للوزن ذاته أن يكون مصحوباً بلغة الانفعال الطبيعية . وثانيهما هو أنه بما أن هذه العوامل تكون الوزن على نحو صناعي أى نتيجة فعل إرادى لأجل مزج اللذة بالانفعال فإنه يجب أن تكون آثار هذه الإرادة واضحة في سائر اللغة المنظومة حسب تدخل هذه الإرادة . هذان الشرطان يجب أن يتوفرا معافى نفس الوقت و يجب أن يتم التوفيق بينهما ، ولا يكفي أن تكون العلاقة بينهما علاقة شركة وجوار و إنما يتحم عليهما أن يتحدا اتحاداً تاماً . فلا بد أن تتداخل كل من العاطفة والإرادة إحداهما في الأخرى ولا بد أن يمتزج الدافع التلقائي والغاية الإرادية . ولا يظهر هذا الاتحاد بدوره إلا في غلبة لغة المجاز (التي كانت أصلا وليدة الانفعال ثم تبنتها الإرادة الآن) غلبة أكثر مما نرغب فيه أو نحتمله لو لم نكن نشيج الانفعال عن قصد ونحتفظ به لأجل تلك اللذة التي في مقدور هذا لكن نشيج الانفعال عن قصد ونحتفظ به لأجل تلك اللذة التي في مقدور هذا الانفعال أن يولدها إذا ما خففت الإرادة من حدته وأمسكت بزمامه . وهذا الانفعال أن يولدها إذا ما خففت الإرادة من حدته وأمسكت بزمامه . وهذا

into metre (in the usual acceptation of that term) by a supervening act of the will and judgement, consc ously and for the forcseen purpose of pleasure. Assuming these principles, as the data of our argument, we deduce from them two legitimate conditions, which the critic is entitled to expect in every metrical work. First, that, as the elements or metre owe their existence to a state of increased excitement, so the metre itself should be accompanied by the natural language of excitement. Secondly, that as these elements are formed into metre artificially, by a voluntary act, with the design and for the purpose of blending delight with emotion, so the traces of present volition should throughout the metrical language be proportionately discernible. Now these two conditions must be reconciled and co-present. There must be not only a partnership, but a union; an interpenetration of passion and of will, of spontaneous impulse and of voluntary purpose. Again, this union can be manifested only in a frequency of forms and figures of speech (originally the offspring of passion, but now the adopted children of power) greater than would be

الاتحاد لا يستلزم فحسب ، بل إنه ذاته ينزع إلى خلق لغة أكثر حيوية وقدرة على التصوير مما يبدو طبيعيًّا فى أى حالة أخرى غير حالة الاتحاد هذه ، ذلك لأن فى هذه الحالة ميثاقاً ضمنيًّا سابقاً بين الشاعر وقرائه يجعل من حق القراء أن يتوقعوا هذا الضرب وهذه الدرجة من الانفعال المصحوب باللذة ومن واجب الشاعر أن يوفرهما لحم . . .

والسبب الثانى هو آثار الوزن. فإدا كان للوزن فى ذاته تأثير بمفرده فإنه ينزع إلى زيادة الحيوية والحساسية فى المشاعر العامة وفى الانتباه. ويحدث الوزن هذا الأثر عن طريق إثارة الدهشة من وقت إلى آخر وعن طريق إشباع رغبة الاستطلاع تارة وإثارتها تارة أخرى وهكذا على نحو دقيق جدًّا حتى إنه يستحيل إدراكه إدراكاً واضحاً فى اللحظة الواحدة وإن كان الأثر الكلى الذى يولده كبيراً. ويشبه هذا الأثر الكلى أثر الجو المعقم ، أو الحمر أثناء محادثة على قسط من الحيوية ، فهذه الأشياء جميعاً تؤثر تأثيراً كبيراً وإن كنا لا نستطيع أن للحظ هذا التأثير وحده منفصلا عن غيره . ومتى ما أثيرت إحساساتنا واستيقظ نلحظ هذا التأثير وحده منفصلا عن غيره . ومتى ما أثيرت إحساساتنا واستيقظ

desired or endured, where the emotion is not voluntarily encouraged and kept up for the sake of that pleasure, which such emotion, so tempered and mastered by the will, is found capable of communicating. It not only dictates, but of itself tends to produce, a more frequent employment of picturesque and vivifying language, than would be natural in any other case, in which there did not exist, as there does in the present, a previous and well understood, though tacit, compact between the poet and his reader, that the latter is entitled to expect, and the former bound to supply, this species and degree of pleasurable excitment...

Secondly, I argue from the effects of metre. As far as metre acts in and for itself, it tends to increase the vivacity and susceptibility both of the general feelings and of the attention. This effect it produces by the continued excitement of surprize, and by the quick reciprocations of curiosity still gratified and still re-excited, which are too slight indeed to be at any one moment objects of distinct consciousness, yet become considerable in their aggregate influence. As a medicated atmosphere,

انتباهنا فإننا نصاب بخيبة الأمل حيماً لا يقدم لنا الطعام المناسب والمادة التي تلائم هذا الانتباه وهذه الأحاسيس ، كما نصاب بخيبة الأمل حيما نقفز في الطلام من آخر درجة من السلم بيها نكون قد هيأنا عضلاتنا للقفز من ثلاث أو أربع درجات . . . إن الوزن إذا ما قصد استعماله لأغراض شعرية أشبه ما يكون بالحميرة (ولعل في دقة هذا التشبيه ما يغفر ابتذاله) فالحميرة في ذاتها عديمة القيمة ، بل إنها كريهة المذاق ، ومع ذلك فهي تضني على الشراب الذي تمتزج به بنسب معقولة روحاً وحيوية . . .

إن الوزن بمفرده ليس إلا مثيراً للانتباه . ولذلك فإن استخدامه يدعونا الى أن نتساءل : لماذا تجب إثارة الانتباه ؟ ولا يصح أن نجيب عن هذا السؤال قائلين إن السبب هو الرغبة في الحصول على اللذة التي يولدها الوزن ذاته : إذ أننا قد وضحنا أن اللذة التي يولدها الوزن لذه شرطية يعتمد حدوتها على ملاءمة الأفكار والتعبيرات التي تضاف إليها صورة الوزن . وليس بمقدوري أن أتخيل إجابة معقولة عن هذا السؤال غير هذه : إنني أستعمل الوزن لأني على

or as wine during animated conversation; they act powerfully, though themselves unnoticed. Where, therefore, correspondent food and appropriate matter are not provided for the attention and feelings thus roused, there must needs be a disappointment felt; like that of leaping in the dark from the last step of a stair-case, when we had prepared our muscles for a leap of three or four... For any poetic purposes, metre resembles (if the aptness of the simile may excuse its meanness) yeast, worthless or disagreeable by itself, but giving vivacity and spirit to the liquor with which it is proportionally combined.

Metre in itself is simply a stimulant of the attention, and therefore excites the question: Why is the attention to be thus stimulated? Now the question cannot be answered by the pleasure of the metre itself: for this we have shown to be conditional, and dependent on the appropriateness of the thoughts and expressions, to which the metrical form is superadded. Neither can I conceive any other answer that can be rationally given, short of this: I write in metre, because I am about to

وشك أن أستخدم لغة محتلفة عن لغة النثر . بل إنه حينها لا تكون اللغة غبر لغة النثر يصبح النظم عينه ضعيفاً وذلك مهما كانت أهمية الأفكار التي يستطيع العقل الفلسفي أن يخرج بها من معانى القصيدة ومن الأحداث التي تدور حولها ..

وثالثاً : إذى أستخلص موقى إزاء هذه المشكلة من الأسباب التى ذكرتها فى غير هذا الموضع والتى ينتج عنها أن الوزن هو الشكل المميز للشعر ، وأن الشعر يصبح ناقصاً معيباً بدون الوزن . وهكذا لأن الوزن قد ارتبط بالشعر زمناً طويلا ولأنه يتلاءم معه بشكل خاص فقد أصبح من الحجم أن يكون لكل ما يرتبط بالوزن (حتى وإن لم يكن ذاته شعريباً فى جوهره) صفة مشتركة مع الشعر ، فتقوم هذه الصفة بوظيفة الوسيط بينه والوزن أو مرسخ اللون (إذا جاز أن أستعمل اصطلاحاً شائعاً فى الكيمياء الصناعية) فتلصق هذه الصفة العناصر الأخرى بالوزن كما ترسخ هذه المادة الكياوية اللون بالشيء فى عملية الصباغة . إن الشعر كل يؤكد وردز ورث بحق ينطوى دائماً على الانفعال ، ويجب أن نفهم هذه اللفظة وانفعال » وبجب أن نفهم هذه اللفظة وانفعال » والمجالة اضطراب

sue a language different from that of prose. Besides, where the language is not such, how interesting soever the reflections are, that are capable of being drawn by a philosophic mind from the thoughts or incidents of the poem, the metre itself must often become feeble...

Thirdly, I deduce the position from all the causes elsewhere assigned, which render metre the proper from of poetry, and poetry imperfect and defective without metre. Metre therefore having been connected with poetry most often and by a peculiar fitness, whatever else is combined with metre must, though it be not itself essentially poetic, have nevertheless some property in common with poetry, as an intermedium of affinity, a sort (if I may dare borrow a well-known phrase from tecnhical chemistry) of mordaunt between it and the super-added metre. Now poetry, Mr. Wordsworth truly affirms, does always imply PASSION: which word must be here understood in its general sense, as an excited

ف الأحاسيس والملكات . ولما كان لكل انفعال نبضه الخاص فإنه له أيضاً طرق التعبير التي تميزة . وإذا ما وجدت تلك الدرجة من العبقرية والموهبة التي تؤهل الكاتب لأن يتطلع إلى شرف لقب شاعر فإن عملية التأليف الشعرى تصبح ذاتها حالة غير عادية من الاضطراب والانفعال ، كما أنه من شأنها أن تولد هذه الحالة الانفعالية . ولا شك أن هذه الحالة غير العادية من الانفعال تبرر وتستلزم تغييراً مماثلا في اللغة مثلما تستلزم هذا التغيير الانفعالات الناشئة عن الحب أو الحوف أو الغضب أو الغيرة ، ولو أن التغيير اللغوى في هذه الحالة لا يكون بنفس الدرجة . فصدر حيوية الوصف والحطابة عند الشاعرين « دن » و « دريدن » مثلا هو انفعال الشاعر ذاته الذي يقوم بعملية الوصف وتحمسه البالغ بقدر ما هو الخواطر والصور أو الأحداث التي هي مادة هذا الشعر وموضوعه . فكأنما تسخن العبجلات من مجرد سرعة دورانها فتتقد . . .

والسبب الرابع الذى اقترحه ، ويتعلق بالسبب السابق إن لم يكن هو نفس السبب مصاغاً فى قالب أعم ، هو الغريزة الروحية السامية لدى الإنسان التى تدفعه إلى البحث عن الوحدة عن طريق التكيف والانسجام ؛ وهي مصدر المبدأ

state of the feelings and faculties. And as every passion has its proper pulse, so will it likewise have its characteristic modes of expression. But where there exists that degree of genius and talent which entitles a writer to aim at the honors of a poet, the very act of poetic composition itself is, and is allowed to imply and to produce, an unusual state of excitement, which of course justifies and demands a correspondent difference of language, as truly, though not perhaps in as marked a degree, as the excitement of love, fear, rage, or jealousy. The vividness of the descriptions or declamations in DONNE or DRYDEN is as much and as often derived from the force and fervor of the describer, as from the reflections, forms or incidents, which constitute their subject and materials. The wheels take fire from the mere rapidity of their motion.

Fourthly, and as intimately connected with this, if not the same argument in a more general form, I adduce the high spiritual instinct

الذي يجبر سائر الأجزاء المكونة لما هوكل منظم على أن تتكيف بحيث تلائم ما فيه من أجزاء جوهرية ضرورية . وهذه الحجة بالإضافة إلى الحجج السابقة تزداد قوق حيما ندرك أن تأليف القصيدة فن من فنون المحاكاة وأن الحاكاة تختلف عن التقليد في أنها تتكون إما من انتشار العناصر المتشابهة في مجال متباين في أساسه وإما من انتشار العناصر المتباينة في مجال في أساسه متشابه وأخيراً إنني أحتكم إلى تجارب أكبر الشعراء في جميع الأقطار والعصور باعتبارها تؤيد النتيجة التي وصلنا إليها مما سبق ، وهي أنه قد يوجد اختلاف جوهري بين لغة النثر ولغة الكلام الموزون ، بل إن هذا الاختلاف الجوهري قائم فعلا ووجوده أمر واجب وهذا بجميع مدلولات لفظة «جوهري» اللهم إلا تلك فعلا ووجوده أمر واجب وهذا بجميع مدلولات لفظة «جوهري» اللهم إلا تلك المدلولات التي من البديهي أننا لا نقصدها .

(«سيرة أدبية » - الخزء الثانى ، ص ه ٤ - ٧ ه)

of the human being impelling us to seek unity by harmonious adjustment, and thus establishing the principle, that all the parts of an organized whole must be assimilated to the more important and essential parts. This and the preceding arguments may be strengthened by the reflection, that the composition of a poem is among the imitative arts; and that imitation, as opposed to copying, consists either in the intertusion of the SAME throughout the radically DIFFERENT, or of the different throughout a base radicall, the same.

Lastl,, I appeal to the practice of the best poets, of all countries and in a lages, as authorizing the opinion (deduced from allthe foregoing) that in ever, import of the word ESSENTIAL, which would not here involve a mere truism, there may be, is, and ought to be an essential difference between the language of prose and of metrical composition.

(Biographia Literaria, vol. ii, pp. 45-57)

النص التاسع

الفن وسيط بين الطبيعة والإنسان

الفن بمعناه العام الذى يشمل الرسم والنحت والمعمار والموسيقي هو الوسيط بين الطبيعة والإنسان وهو الذى يوفق بينهما . إنه إذن القوة التي تضفي على الطبيعة عنصراً إنسانياً وتخلع أفكار الإنسان وعواطفه على كل ما يصلح أن يكون موضوعاً لتأملاته . واللون والشكل والحركة والصوت هي العناصر التي يجمعها الفن ويشكلها و يخلق منها الوحدة حينا يفرض عليها معنى خلقياً معيناً . . .

نحن جميعاً نعلم أن الفن يحاكى الطبيعة . ولا شك أن الحقائق التى آمل أن أوصلها لن يكون فيها جديد على الإطلاق إذا كان الناس جميعاً يقصدون نفس الشيء بلفظتى « المحاكاة » و « الطبيعة » . ولكننا نبالغ فى إطراء الإنسانية عامة إن افترضنا أن هذا هو الواقع ولنبدأ بمناقشة لفظة المحاكاة . إن الصورة التى يتركها الحتم فى الشمع ليست محاكاة وإنما هى تقليد أو نسخة منقولة عن الأصل،

g. Art Is The Mediatress Between Nature and Man.

Art, used collectively for painting, sculpture, architecture and music, is the mediatress between, and reconciler of, nature and man. It is, therefore the power of humanizing nature, of intusing the thoughts and passions of man into everything which is the object of his contemplation; color, form, motion, and sound, are the elements which it combines, and it stamps them into unity in the mould of a moral idea...

We all know that art is the imitatress of nature. And, doubtless, the truths which I hope to convey would be barren truisms, it all men meant the same by the words "imitate" and "nature." But it would be flattering mankind at large, to presume that such is the fact. First, to

بينما الحتم ذاته محاكاة . فلا بد من وجود عنصرين معاً في المحاكاة ، بل لا بد من إدراك وجودهما معاً . هذان العنصران اللذان تتألف مهما المحاكاة هما التشابه والاختلاف . ولا بد من اتحاد هذين العنصرين المتقابلين في كل إنتاج في أصيل . والفنان الحرية في النظر إلى الموضوع من أى زاوية يشاء طالما يتمكن من إحداث هذا التأثير المرغوب فيه في نفوسنا بشكل ملموس : وأقصاء بهذا التأثير أن يجعلنا ندرك في نتاجه التشابه فيما هو مختلف والاختلاف فيما هو متشابه والتوفيق بين عنصري الاختلاف والتشابه . وإذا لم يوجد سوى التشابه وحده بين العمل والطبيعة أدى ذلك إلى إثارة اشمئزازنا ، وكلما كمل الحداع زاد الأثر البغيض الذي يولده العمل الفي في نفوسنا . ولماذا ننفر من كل ما هو مجرد لا نجد فيها الحركة والحياة اللتين نتوقعهما فيها ، فهي تصدمنا كما تصدمنا لا نجد فيها الحركة والحياة اللتين نتوقعهما فيها ، فهي تصدمنا كما تصدمنا الأكاذيب، ولا نلبث أن نجد في تفاصيلها التي أثارت اهتمامنا في بادئ الأمر ما الحقيقة الحية ما يبعدنا أكثر عن الحقيقة . فنحن نبدأ بافتراض أن ما زاه هو الحقيقة الحية ما فيكننا يخيب ظننا و يصيبنا الاشمئزاز حيا نتبين أننا كنا مخدوعين فيها . أما في ولكننا يخيب ظننا و يصيبنا الاشمئزاز حيا نتبين أننا كنا مخدوعين فيها . أما في

imitate. The impression on the wax is not an imitation, but a copy, of the seal; the seal itself is an imitation... In all imitation two elements must coexist, and not only coexist, but must be perceived as coexisting. These two constituent elements are likeness and unlikeness, or sameness and difference, and in all genuine creations of art there must be a union of these disparates. The artist may take his point of view where he pleases, provided that the desired effect be perceptibly produced, — that there be likeness in the difference, difference in the likeness, and a reconcilement of both in one. If there be likeness to nature without any check of difference, the result is disgusting, and the more complete the delusion, the more loathsome the effect. Why are such simulations of nature, as waxwork figures of men and women, so disgraceable? Because, not finding the motion and the life which we expected, we are shocked as by a falsehood, every circumstance of detail, which

حالة العمل الفنى الذى تتحقق فيه المحاكاة الأصيلة فنحن نسلم بالاختلاف التام بينه وبين الحقيقة فى بادىء الأمر ثم نجد بعد ذلك لذة فى رؤية كل تفصيل طبيعى جديد فى العمل يقربنا من الحقيقة . والمبدأ الجوهرى الذى يقوم عليه كل هذا هو بلا شك ما فى قلب الإنسان من حب للحقيقة ومن رعب من الكذب . والنقطة الثانية التى سنناقشها تتعلق بالطبيعة . يجب علينا أن نحاكى الطبيعة! نعم . ولكن أى ناحية فى الطبيعة ؟ أنحاكى الطبيعة بأسرها ؟ لا وإنما ما فى الطبيعة من جمال . ولكن ما هو الجمال إذن ؟ وما طبيعة الشيء الجميل ؟ نستطيع أن نضع الإجابة فى صيغة مجردة فنقول إن الجمال هو تحويل الكثرة إلى الوحدة ومزج العناصر المختلفة ، وفى صيغة المحسوسة فنقول إنه اتحاد المنسق أو البديع بالحيوى. فالجمال فى الشكل المنظم الجامد يعتمد على النظام الشكلى وأحط أنواع هذا النظام هو المثلث فى صوره المختلفة كما نجد فى البلور وفى المعمار . إلخ . أما العضوى الحى فليس جماله فى مجرد شكله المنظم الذى يولد الإحساس بالعنصر الشكلى فيه ، كما أنه لا يعتمد على أى شىء خارجه . وقد يوجد الحمال فى الشكل المنظم الذى يوبد الجمال فى الشكل فيه ، كما أنه لا يعتمد على أى شىء خارجه . وقد يوجد الحمال فى الشكل فيه ، كما أنه لا يعتمد على أى شىء خارجه . وقد يوجد الحمال فى الشكل فيه ، كما أنه لا يعتمد على أى شىء خارجه . وقد يوجد الحمال فى

before induced us to be interested, making the distance from truthmore palpable. You set out with a supposed reality and are disappointed and disgusted with the deception; whilst, in respect to a work of genuine imitation, you begin with an acknowledged total difference, and then every touch of nature gives you the pleasure of an approximation to truth. The fundamental principle of all this is undoubtedly the horror of falsehood and the love of truth inherent in the human breast...

Secondly, as to nature. We must imitate nature! yes, but what in nature, — all and everything? No, the beautiful in nature. And what then is the beautiful? What is beaut,? It is, in the abstract, the unity of the manifold, the coalescence of the diverse; in the concrete, it is the union of the shapely (formosum) with the vital. In he dead organic it dependes on regularity of form, the first and lowest species of which is the triangle with all its modifications, as in crystals, architecture, & C.; in the living organic it is not mere regularity of form, which would produce a sense of formality; neither is it subscrivent to any thing

موضوع لا يبعث على اللذة فى ذاته وإنما يكون جماله فى تناسب أجزائه جميعاً بحيث تخلق كلا موحداً. ولا يرجع جمال الشيء الجميل إلى ما ارتبط به فى أذهاننا من أشياء كما هى الحال فى الشيء اللذيذ. بل قد ينتج جمال الشيء عن هدم الارتباطات التى نكون قد كوناها حول الشيء. ولا يختلف الجمال باختلاف الأفراد والأمم كما يزعم البعض ، كذلك لا علاقة للجمال بفكرة الحير أو الصلاحية أو المنفعة . إن الإحساس بالجمال إحساس حدسى ، والجمال هو كل ما يبعث على اللذة الحالية من المنفعة والتي لا علاقة لها بالمنفعة بل والتي تنافيها. وإذا قلد الفنان مجرد الطبيعة أى مجرد الموضوعات المخلوقة فإنه بذلك ينافس الطبيعة منافسة لا جدوى منها . صدقني إن على الفنان أن يعرف جيد المعرفة الجوهر أو الطبيعة الخلاقة الإيجابية ، وهذا يفترض وجود رابطة بين الطبيعة بمعناها الأسمى وروح الإنسان .

وتحتلف حكمة الطبيعة عن حكمة الإنسان في أن الطبيعة يتحقق فيها في نفس الوقت الخطة والتنفيذ معاً ، فالفكرة والإنتاج هما نفس الشيء أو هما

beside itself. It may be present in a disagreeable object, in which the proportion of the parts constitutes a whole; it does not arise from association, as the agreeable does, but sometimes lies in the rupture of association; it is not different to different individuals and nations, as has been said, nor is it connected with the ideas of the good, or the fit, or the useful. The sense of beauty is intuitive, and beauty itself is all that inspires pleasure without, and aloof from, and even contrarily to, interest.

If the artist copies the mere nature, the natura naturata, what id e rivalry! Believe me, you must master the essence, the natura naturans, which presupposes a bond between nature in the higher sense and the soul of man.

The wisdom in nature is distinguished from that in man by the co-instantaneity of the plan and the execution; the thought and the product are one, or are given at once; but there is no reflex act, and

موجودان فى الطبيعة فى نفس اللحظة . ولكن الطبيعة لا تعى بذاتها ، ولذلك فهو لديها مسئولية خلقية . أما الإنسان فلديه الوعى والحرية والاختيار ، ولذلك فهو على رأس المخلوقات المرثية جميعاً . وفى موضوعات الطبيعة نرى كما لو كنا ننظر فى مرآة جميع العناصر والحطوات والعمليات العقلية الممكنة التى تسبق الوعى وبالتالى تسبق عملية التفكير فى صورتها المكتملة . والعقل الإنسانى هو بمثابة البؤرة التى تتركز فيها أشعة العقل التى تنتشر فى شتى صور الطبيعة . وسر العبقرية فى الفنون الجميلة هو فى وضع هذه الصور الطبيعية فى علاقات معينة وفى جمعها وتشكيلها بحيث تلائم حدود العقل الإنسانى ، فهى تستنبط من هذه الصور الأفكار وتشكيلها بحيث تلائم حدود العقل الإنسانى ، فهى تستنبط من هذه الصور الأفكار المحلقية التى تنزع الصور ذاتها نحوها وتفرض عليها أيضاً هذه الأفكار بحيث تجعل من العالم الخارجي عالماً باطناً ومن العالم الباطن عالماً خارجياً . وهكذا فالعبقرية فى الفنون الجميلة هى التى تجعل الطبيعة فكراً والفكر طبيعة . وهل أجر ؤ على أن أضيف إلى ذلك أن الرجل العبقرى ينتج وهو يحس بأن الجسد فى جوهره ليس إلا قوة تكافح كى تصير عقلا أى أن الجسد فى جوهره ليس إلا عقلا ؟

hence there is no moral responsibility. In man there is refletion, freedom, and choice; he is, therefore, the head of the visible creation. In the objects of nature are presented, as in a mirror, all the possible elements, steps, and processes of intellect antecedent to consciousness, and therefore to the full development of the intelligential act; and man's mind is the very focus of all the rays of intellect which are scattered throughout the images of nature. Now so to place these images, totalized, and fitted to the limits of the human mind, as to elicit from, and to superinduce upon, the forms themselves the moral reflections to which they approximate, to make the external internal, the internal external, to make nature thought, and thought nature, — this is the mystery of genius in the Fine Arts. Dare I add that the genius must act on the feeling, that body is but a striving to become mind, — that it is mind in its essence!

وفى كل عمل فنى يتحقق التوفيق بين الحارجي والباطن ، ويسم الوعى اللاوعى بميسمه فيظهر الوعى في اللاوعى . . . والرجل العبقرى هو الذي يجمع بين الإثنين ولهذا السبب يجب عليه أن يشارك فيهما معاً . وهكذا نجد في العبقرية ذاتها نشاطاً لا واعياً ، بل إن هذا النشاط اللاوعي هو ذاته العبقرية التي عند الرجل العبقري . هذا هو العرض السليم للقاعدة التي تقول إن واجب الفنان أن يبعد نفسه عن الطبيعة أولا حتى يمكنه أن يعود إليها بعد ذلك بفاعلية تامة . ولماذا يجب عليه أن يفعل ذلك ؟ لأنه إذا بدأ بعملية النقل الشاقة فإنه لن ينتج سوى أقنعة جامدة ولن يخلق صوراً تنبض بالحياة . واجبه أن يخلق من عقله هو صوراً طبقاً لقوانين العقل الصارمة حتى يعود ذاته على التوفيق بين الحرية والقانون وعلى الجمع بين دوافع الطاعة في نفسه والأوامر التي يجب عليه أن يطيعها ، وهو الشيء الذي يقر به جداً الطاعة في نفسه والأوامر التي يجب عليه أن يطيعها ، وهو الشيء الذي يقر به جداً من الطبيعة و يمكنه من فهمها . إنه يبعد نفسه عنها فترة من الزمن حتى يتسني لوحه — التي تنبع من نفس أصل الطبيعة — أن تتعلم لغة الطبيعة الصامتة في عناصرها الأولية قبل أن يقترب من تراكيبها اللانهائية التي تكونها هذه العناصر .

In every work of art there is a reconcilement of the external with the internal; the conscious is so impressed on the unconscious as to appear in it ... He who combines the two is the man of genius; for that reason he must partake of both. Hence there is in genius itself an unconscious activity; nay, that is the genius in the man of genius. And this is the true exposition of the rule that the artist must first cloign himself from nature in order to return to her with full effect. Why this? Because if he were to begin by mere painful copying, he would produce masks only, not forms breathing life. He must out of his own mind create forms according to the severe laws of the intellect, in order to generate in himself that co-ordination of freedom and law, that involution of obedience in the prescript, and of the prescript in the impulse to obey, which assimilates him to nature, and enables him to understand her. He merely absents himself for a season from her, that his own spirit, which has the same ground with nature, may learn her unspoken language

على الفنان أن يحاكى ما هو فى باطن الشيء وما هو فى حالة نشاط خلف الصورة والشكل ، وما يتحدث إلينا عن طريق الرموز. أى عليه أن يحاكى روح الطبيعة مثلما يقلد المرء عن غير وعى منه أولئك الذين يحبهم. فبهذه الوسيلة وحدها يستطيع الفنان أن يأمل فى إنتاج موضوع طبيعى بالمعنى الحقيقى للفظة وإنسانى فى أثره حقاً.

(و سيرة أدبية ، الحزم الثاني ص ١٥٣ -- ١٥٩)

in its main radicals, before he approaches to her endless compositions of them... The artist must imitate that which is within the thing, that which is active through form and figure, and discourses to us by symbols-the Naturgeist, or spirit of nature, as we unconsciously imitate those whom we love; for so only can he hope to produce any work truly natural in the object, and truly human in the effect.

(Biographia Literaria, vol. II, pp. 253-259)

النص العاشر

العقل والفهم

لا شك أنه يسهل علينا أن نقدم تفرقة واضحة بين العقل والفهم لأننا نقصد هذه التفرقة دائماً حيما نتحدث عن الفرق بيننا والحيوانات ، فلا أحد يتحدث أبداً عن العقل الحيوانى اللهم إلا مجازاً بيما نحن نسلم جميعاً بأن كثيراً من الحيوانات لديها قسط من الفهم مميز تماماً عن مجرد الغريزة . . . كذلك نحن نميز بين درجات مختلفة من الفهم عند الحيوانات ، وقد أثبت لنا علماء الحياة عن طريق الاستقراء أن الفهم يتناسب عادة تناسباً عكسياً مع الغريزة . . . أما العقل فنحن ننكر وجوده في الحيوانات كلية ، أسماها وأحطها على السواء ، وإلا فيجب عليها أن نفترض وجوده فيها كاملا ونفترض معه أيضاً وجود الوعى بالذات أو الشعور والشخصية والوجود الحاتى .

io. Reason And The Understanding

It should seem easy to give the definite distinction of the reason from the understanding, because we constantly imply it when we speak of the difference between ourselves and the brute creation. No one, except as a figure of speech, ever speaks of an animal reason; but that many animals possess a share of understanding, perfectly distinguishable from mere instinct, we all allow... Likewise we distinguish various degrees of understanding there, and even discover from inductions supplied by the zoologists, that the understanding appears (as a general rule) in an inverse proportion to the instinct ... But reason is whelly denied, equally to the highest as to the lowest of the brutes; otherwise it must be wholly attributed to them, and with it therefore self-consciousness, and personality, or moral being.

ولن أعترض على تعريف «ياكوبى» وصديقه «همسترهوس» للعقل الذي ينص على أن العقل هو العضو الذي له نفس العلاقة بالنسبة للموضوعات الروحية ولما هو كلى أبدى ضرورى التي للعين بالنسبة للظواهر المادية العرضية . غير أننا يجب أن نضيف إلى هذا التعريف أن هذا العضو هو وموضوعاته الحاصة به شيء واحد . وهكذا فالله والروح والحقيقة الأبدية . . . إلخ هي موضوعات العقل وهي في الوقت نفسه جميعاً ذاتها العقل . ونحن نسمى الله العقل الأسمى . . . وكل ما هو معرفة واعية بالذات عقل وبهذا المعنى نستطيع أن نقول إن تعريف العقل بأنه عضو اللامحسوس أو العضو الذي يدرك ما فوق الحس تعريف صادق ، كما أنه يمكن تعريف الفهم (حيها يخلو من العقل أو حيها لا يستخدم العقل بوصفه عيناً إضافية باطنة) بأنه تصور المحسوس أو بأنه الملكة التي بواسطتها نعم الظواهر المدركة وننظمها ، تلك الملكة التي تحتوى وظائفها على قواعد التجربة الحارجية المدركة وننظمها ، تلك الملكة التي تحتوى وظائفها على قواعد التجربة الحارجية وتشمل إمكان هذه التجربة . وبالاختصار يفترض الفهم موضوعاً يفهم . وقد يكون هذا الموضوع عبرد عمليات الفهم ذاتها أو صوره أي المنطق الصورى ،

I should have no objection to define reason with Jacobi, and with his firend Hemsterhuis, as an organ bearing the same relation to spiritual objects, the universal, the eternal, and the necessary, as the eye bears to material and contingent phenomena. But then it must be added, that it is an organ identical with its appropriate objects. Thus God, the soul, eternal truth, & c. are the objects of reason; but they are themselves reason. We name God, the Supreme Reason... Whatever is conscious self-knowledge is reason; and in this sense it may be safely defined the organ of the supersensuous; even as the understanding wherever it does not possess or use the reason, as another and inward eye, may be defined the conception of the sensuous, or the faculty by which we generalize and arrange the phenomena of perception: that faculty, the functions of which contain the rules and constitute the possibility of outward experience. In short, the understanding supposes something

ولكن الموضوعات «الحقيقية » وهي مادة المعرفة الحقة لا بد أن توفرها الحواس للفهم أو نستطيع أن نقول إن الحواس تكشفها له . وفهم الحيوانات العليا يحتوى على الحواس الحارجية فقط ولهذا فهو قاصر على الموضوعات المادية فقط . أما فهم الإنسان فهو يشمل أيضاً حاسة باطنة ومن ثم القدرة على التعرف إلى الحقائق الخفية أو الموضوعات الروحية . هذه الحاسة الباطنة هي العقل . كذلك قد يوجد الفهم والتجربة بدون العقل ، ولكن العقل لا يمكن وجوده بدون الفهم . غير أن العقل لا يكشف نفسه إلا في الفهم ومن خلال غير أن العقل لا يكشف نفسه ولا يستطيع أن يكشف نفسه إلا في الفهم ومن خلال الفهم اللدى كان يسميه كتابنا القدامي غالباً مثل «هوكر » و «بيكون» و «هوبز » بالتفكير المنطقي أو ملكة التفكير . . . وبالإجمال نقول إن الفهم الإنساني يشمل عضوين متميزين : الحواس الحارجية والحاسة الباطنة أو «عين العقل » التي هي العقل . . . وعلى هذا النحو نوفق بين ما وعدنا الله به من الكشف حيما قال « إن من حلت عليهم بركة الله سيشاهدون الله » وبين قول القديس يوحنا « إن أحداً لم يشاهد الله أبداً » .

that is understood. This may be merely its own acts or forms, that is, formal logic; but real objects, the materials of substantial knowledge, must be furnished, we might safely say revealed, to it by organs of sense. The understanding of the higher brutes has only organs of outward sense, and consequently material objects only; but man's understanding has likewise an organ of inward sense, and therefore the power of acquainting itself with invisible realities or spiritual objects. This organ is his reason. Again, the understanding and experience may exist without reason. But reason cannot exist without understanding; nor does it or can it manifest itself but in and through the understanding, which in our elder writers is often called discours, or the discursive faculty, as by Hooker, Lord Bacon, and Hobbes ... In short, the human understanding possesses two distinct organs, the outward sense, and "the mind's eye" which is reason... In this way we reconcile the promise or revelation, that the blessed will see God, with the declaration of

وهناك استعمال آخر للفظة العقل ينشأ عن الاستعمال السابق ، إلا أنه أقل وضوحاً منه وأكثر عرضة لإساءة الفهم . وفي هذا الاستعمال الآخر تعني لفظة العقل الفهم حينا يستخدم العقل باعتبار أن العقل هو العضو الذي عن طريقه وحده نصل إلى فكرة الضرورة والكلية . . . وأفضل تعريف للعقل بهذا المدلول الضيق المستمد من المعني السابق هو ما يوجد في الشطر الثالث من الجملة الآتية التي نصف فيها الفهم بعملياته الثلاث : أولا (الحس) وهو التأثيرات التي تأتينا عن طريق الحواس . ثانياً (الفهم) وهو الذي يجمع هذه التأثيرات المتعددة ويحيلها إلى تصورات جزئية ويكون التجربة عن طريق إخضاع هذه التصورات المعددة التصورات السابقة . ثالثاً (العقل) وهو يخضع هذه التصورات وقواعد التجربة إلى مبادئ مطلقة أو قوانين ضرورية ، وهكذا فهو التصورات وقواعد التجربة إلى مبادئ مطلقة أو قوانين ضرورية ، وهكذا فهو أيضاً يكون العلم عن طريق تبيان كيفية إمكان الموضوعات التي أثبتت تجاربنا أبها ذات وجود حقيقي . (« الصديق » ص ه ٩ - ١٩)

St. John, God hath no one seen at any time...

There is another use of the word reason, arising out of the former indeed, but less definite, and more exposed to misconception. In this latter use it means the understanding considered as using the reason, so far as by the organ of reason only we possess the ideas of the necessary and the universal ... In this narrower and derivative sense the best definition of reason, which I can give, will be found in the third member of the following senstence, in which the understanding is described in its threefold operation... The first (sense) is impressed through the organs of sense; the second (understanding) combines these multifarious impressions into individual notions, and by reducing these notions to rules, according to the analogy of all its former notices, constitutes experience; the third (reason) subordinates both these notions and the rules of experience to absolute principles of necessary laws : and thus concerning objects, which our experience has proved to have real existence, it demonstrates moreover, in what way they are possible, and in doing this constitutes science.

(The Friend, pp. 95-97).

العقل هو القوة التي تمكننا من الوصول إلى الاعتقادات الكلية الضرورية، هو منبع الحقائق التي تسمو على الحس والتي دلياها في ذاتها ، وهو أيضاً جوهر هذه الحقائق . ويتميز وجوده في أي قضية تصدق صدقاً ضروريناً . وقد تكون هذه الضرورة شرطية حينها تطبق حقائق العقل على وقائع التجربة أو على قواعد الفهم ومبادئه . إلا أن هذه الضرورة تكون مطلقة حينها يكون موضوع العقل هو ذاته وليد العقل ونتاجه . وهكذا ينشأ تمييز في داخل العقل ذاته مصدره الطريقة التي نطبق العقل بها والموضوع الذي نطبقه عليه . أي حسما نعتبر هذه الهبة نفسها أي العقل أساساً للمبادئ الشكلية أو مصدراً للمعاني . فحينها نتأمل العقل بالإشارة إلى الحقيقة الشكلية (أو المجردة) بالذات يصبح العقل حينئذ العقل النظري ، أما حينها نتأمله بالإشارة إلى الحقيقة الواقعة (أو الحلقية) أي

11. Practical Reason

Reason is the Power of Universal and necessary Convictions, the Source and Substance of Truths above Sense, and having their evidence in themselves. Its presence is always marked by the necessity of the position affirmed; this necessity being conditional, when a truth of Reason is applied to Facts of Experience, or to the rules and maxims of the Understanding; but absolute, when the subject matter is itself the growth or offspring of the Reason. Hence arises a distincion in the Reason itself, derived from the different mode of applying it, and from the objects to which it is directed: accordingly as we consider one and the same gift, now as the ground of formal (or abstract) truth, it is the speculative reason; but in reference to actual (or moral) truth, as the

باعتباره منبعاً للمعانى ونور الضمير حينئذ نسميه العقل العملى . وحينها يخضع الفرد نفسه للنور الكلى وتصبح إرادته الجزئية إرادة العقل فإنه حينئذ يبعث من جديد والعقل فى هذه الحال يكون هو « روح » الرجل ،لمبعوث ، تلك الروح التى عن طريقها يتمكن الفرد من الاتصال بالروح القدس اتصالا يبعث فيه الحياة . وسر الحلاص (المسيحى) هو أن هذا الفعل أصبح ممكناً للإنسان بواسطة المسيحية . . .

أما أحكام الفهم فهى تسرى بالنسبة لموضوعات الحس فقط ، تلك الموضوعات الى نفكر فيها حسب صور الفهم . فالفهم إذن كما عرفه « ليتون » هو « الملكة التى نحكم بها طبقاً للحواس » . ولهذا فنحن نضيف إلى الفهم صفة « الإنسانى » دون أى تكرار فى المعنى فنتحدث عن الفهم الإنسانى مميزين بذلك بينه وفهم الكائنات التى هى أسمى أو أدنى من الإنسان . ولكن لا يوجد عقل بينه وفهم الكائنات التى هى أسمى أو أدنى من الإنسان . ولكن لا يوجد عقل إنسانى بالمعنى الذى وصحناه هنا للفظة العقل . إذ لا يوجد ولا يمكن أن يوجد أكثر من عقل واحد .

(« عون على التأمل » - ص ١٤٣ - ١٤٤)

fountain of ideas, and the *light* of the conscience, we name it the *practical* reason. Whenever by self-subjection to this universal light, the will of the individual, the *particular* will, has become a will of reason, the man is regenerate: and reason is then the *spirit* of the regenerated man, whereby the person is capable of a quickening inter-communion with the Divine Spirit. And herein consists the mystery of Redemption, that this has been rendered possible for us...

On the other hand, the Judgments of the Understanding are binding only in relation to the objects of our Senses, which we reflect under the forms of the Understanding. It is, as Leighton rightly defines it, "the faculty judging according to sense." Hence we add the epithet human, without tautology: and speak of the human understanding, in disjunction from that of beings higher or lower than man. But there is, in this sense, no human reason. There neither is nor can be but one reason.

(Aids to Reflection, George Bell and Sons, 1904, pp. 143-144).

النص الثانى عشر الفلسفة والدين القضية الأولى

الحقيقة توازى الوجود فالمعرفة التي لا توجد لها حقيقة توازيها ليست معرفة . وإذا كنا نعرف فلا بد من وجود شيء نعرفه . فالمعرفة في جوهرها فعل إيجابي .

القضية الثانية

الحقيقة كلها إما مباشرة وأصلية وإما غير مباشرة أى متفرعة من حقيقة أو حقائق أخرى . والأولى مطلقة ونرمز لها با . ا ، بينها الثانية ذات يقين شرطى أو يعتمد على غيره ونرمز لها على هذا النحو ب ا ، فاليقين الذى مصدره ا نسبه إلى ب

12. Philosophy and Religion

Thesis I

Truth is correlative to being. Knowledge without a correspondent reality is no knowledge; if we know, there must be somewhat known by us. To know is in its very essence a verb active.

Thesis II

All truth is either mediate, that is, derived from some other truth or truths; or immediate and original. The latter is absolute, and its formula A.A.; the former is of dependent or conditional certainty, and represented in the formula B.A. The certainty, which adheres in A, is attributed to B.

القضية الثالثة

لذلك يجب أن نبحث عن حقيقة مطلقة فى مقدورها توصيل اليقين الذى تحويه ولم تستمده من غيرها إلى قضايا أخرى — حقيقة أساسها فى ذاتها وغير شرطية ونعرفها فقط عن طريقها هى . وبالإجمال واجبنا أن نجد شيئاً موجوداً لأنه فقط موجود . ولكى يكون الشيء على هذا النحو يتحتم عليه ألا يكون له محمول سواه ، على الأقل بمعنى أن سائر محمولاته اللفظية يجب أن تكون مجرد تكرار أو صور لذاته . ويجب أن يكون وجوده أيضاً بحيث يستحيل علينا أن نحراح إلى علة أو سابق له ، وذلك دون أن نتهم بالتناقض .

القضية الرابعة

نستطيع أن نبرهن سلفاً على أنه لا يوجد أكثر من مبدأ واحد تتحقق فيه هذه الصفات . فلو كان هناك اثنان أو أكثر فلا بد أن يحبلنا كلاهما إلى مبدأ ثالث

Thesis III

We are to seek therefore for some absolute truth capable of communicating to other positions a certainty, whichit has not itself borrowed; a truth self-grounded, unconditional and known by its own light. In short, we have to find a somewhat which is, simply because it is. In order to be such, it must be one which is its own predicate, so far at least that all other nominal predicates must be modes and repetitions of itself. Its existence too must be such, as to preclude the possibility of requiring a cause or antecedent without an absurdity.

Thesis IV

That there can be but one such principle, may be proved a priori; for were there two or more, each must refer to some other, by which its

للبرهنة على أنهما متكافئان ، ونتيجة لذلك لن يكون أى منهما قائماً على أساس ذاته كما يتطلب الافتراض . ونستطيع أن نبرهن على ذلك تجريبياً . فإننا لا بد أن نبرهن بهذا المبدأ ذاته حينما نكتشفه على أن تصورنا له يتضمن مبادئ أخرى كلية سابقة له .

القضية الخامسة

مثل هذا المبدأ لن يكون مجرد «شيء» أو «موضوع». فالشيء يكون شيئًا نتيجة لشيء آخر. فالشيء اللانهائي المستقل عن غيره يتضمن تناقضًالايقل عن التناقض الذي في الدائرة اللانهائية أو المثلث الذي لا أضلاع له . كذلك الشيء هو الذي لا يمكن أن يكون موضوعًا لذاته فقط وإنما يتطلب وجود كائن آخر يدركه فيكون موضوعًا له . ولا يمكن تصور موضوع بدون ذات تكون نقيضًا له . فجميع ما هو مدرك يفترض وجود من يدركه . ولا يمكن أن يوجد هذا المبدأ في ذات بوصفها ذاتاً متميزة عن الموضوع . وهكذا لن نجد المبدأ سواء في

equality is affirmed; consequently neither would be self-established, as the hypothesis demands. And a posteriori, it will be proved by the principle itself when it is discovered, as involving universal antecedents in its very conception.

Thesis V

Such a principle cannot be any THING or OBJECT. Each thing is what it is in consequence of some other thing. An infinite, independent thing, is no less a contradiction, than an infinite circle or a sideless triangle. Besides a thing is that, which is capable of being an object of which itself is not the sole percipient. But an object is inconceivable without a subject as its anithesis. Omne perceptum percipientem supponit.

But neither can the principle be found in a subject as a subject, contra-distinguished from an object: for unicuique percipienti aliquid

الموضوع منفصلا عن الذات أو فى الذات منفصلة عن الموضوع . وبما أنه لا يمكننا أن نتصور ثالثاً إذن لا بد أن يوجد المبدأ فيما هو ليس ذاتاً فحسب وليس موضوعاً فحسب ، وإنما فيما هو وحدة من الإثنين .

القضية السادسة

هذا المبدأ كما وصفناه هنا يكشف نفسه فى الأنا التى سأطلق عليها فيما يلى ألفاظ الروح والنفس والشعور بالذات أو الوعي الذاتى بدون تمييز . فنى هذا المبدأ وفيه وحده يتحد الموضوع والذات ، الوجود والمعرفة بمعنى أن أحدهما يتضمن الآخر ويفترضه . وبعبارة أخرى هو ذات تصبح ذاتاً عن طريق ذلك الفعل الذى تركب فيه ذاتها موضوعيًا لنفسها ، ولكنها لا تكون موضوعاً أبداً إلا لنفسها ، وفى حدود ذلك الفعل الذى تصبح عن طريقه ذاتاً . لذلك يمكننا أن نصف هذا المبدأ قائلين إنه نفس القوة تكرر ذاتها دائماً فى صورة ذات وموضوع يفترض أحدهما الآخر ولا يمكنهما الوجود إلا باعتبارهما نقيضين .

objicitur perceptum. It is to be found there ore neither in object nor subject taken separately, and consequently, as no other third is conceivable, it must be found in that which is neither subject nor object exclusively, but which is the identity of both.

Thesis VI

This principle, and so characterised, manifests itself in the SUM or I AM; which I shall hereafter indiscriminately express by the words spirit, self, and self-consciousness. In this, and in this alone, object and subject, being and knowing are identical, each involving, and supposing the other. In other words, it is a subject which becomes a subject by the act of constructing itself objectively to itself; but which never is an object except for itself, and only so far as by the very same act it becomes a subject. It may be described therefore as a perpetual self-duplication of one and the same power into object and subject, which presuppose each other, and can exist only as antitheses.

تعليق : وإذا سئلت عن كيفية معرفتى للأنا فالجواب الوحيد الذى لدى هو أنى أنا لأنى أنا . ولكن مع هذا اليقين المطلق إذا ما سئلت ثانياً كيف أنى أى الشخص الجزئى أصبحت موجوداً فإنى أجيب ، فيما يتعلق بأساس وجودى وليس فيما يتعلق بأساس معرفتى لهذا الوجود ، أجيب بأنى موجود لأن الله موجود أو بأسلوب أدنى إلى الفلسفة فأقول إنى موجود لأنى موجود فى الله .

ولكن إذا ما سمونا بتصورنا للذات أو الأنا (الجزئى) إلى الذات المطلقة ، ويصبح والأنا العظيم الأبدى فحينتذ يتحد الوجود والمعرفة والفكرة والحقيقة ، ويصبح أساس الوجود وأساس معرفة الوجود نفس الشيء: فسر الأنا المطلق هو ذاته ، وهو موجود لأنه يدرك ذاته ويدرك ذاته لأنه موجود .

القضية السابعة

وهكذا إذا كنت أعرف ذاتى من خلال ذاتى فقط فمن التناقض أن نطلب محمولا آخر للذات غير الشعور أو الوعى بالذات . فنى وعى الروح بذاتها فقط

SCHOLIUM. If a man be asked how he knows that he is? he can only answer, sum quia sum. But if (the absoluteness of this certainty having been admitted) he be again asked, how he, the individual person, came to be, then in relation to the ground of his existence, not to the ground of his knowledge of that existence, he might reply, sum quia Deus est, or still mere philosophically, sum quia in Deo sum.

But if we elevate our conception to the absolute self, the great eternal I AM, then the principle of being, and of knowledge, of idea, and of reality; the ground of existence, and the ground of the knowledge of existence, are absolutely identical, Sum quia sum; I am, because I affirm myself to be; I affirm myself to be, because I am.

Thesis VII

If then I know myself only through myself, it is contradictory to require any other predicate of serf, but that of self-consciousness. Only

يوجد الاتحاد بين الموضوع والتصور ، ففيه فقط يوجد جوهر الروح وهو أنها تتصور ذاتها . وإذا كانت هذه الحقيقة إذن هي الحقيقة المباشرة الوحيدة التي تقوم على يقينها حقيقة معرفتنا الجماعية فينتج عن ذلك أن الروح لا تنظر إلا أذاتها في جميع الموضوعات التي تنظر إليها . وإذا أمكن البرهنة على ذلك فإننا نؤكد الحقيقة المباشرة لكل معرفة حدسية . لقد بينا أن الروح التي هي موضوع ذاتها ليست أصلا موضوعاً وإنما هي ذات مطلقة يمكن أن يصير كل شيء بالنسبة لها ، بما في ذلك ذاتها ، موضوعاً . وهكذا فهي لا بد أن تكون فعلا لأن كل موضوع بوصفه موضوعاً ميت محدد غير قادر في ذاته على الفعل ومتناه بالضرورة ؛ ثم إن الروح (التي هي في الأصل وحدة من الموضوع والذات) لا بد لها أن تفصل هذه الوحدة بمعني من المعاني حتى يتسني لها أن تعي بها : فتكون ذاتها وغيرها معاً . و بما أن هذا يتضمن فعلا ينتج إذن أنه يستحيل الوعي أو الشعور بالذات اللهم إلا في الإرادة وبواسطتها . وعلى ذلك فالروح الواعية بذاتها هي إلاذات اللهم إلا في الإرادة وبواسطتها . وعلى ذلك فالروح الواعية بذاتها هي إرادة ولا بد لنا أن نفترض أن الحرية هي أساس الفلسفة ولا يمكن استنتاجها منها .

in the self-consciousness of a spirit is there the required identity of object and of representation; for herein consists the essence of a spirit, that it is self-representative. If therefore this be the one only immediate truth, in the certainty of which the reality of our collective knowledge is grounded, it must follow that the spirit in all the objects which it views, views only itself. If this could be proved, the immediate reality of all intuitive knowledge would be assured. It has been shown, that a spirit is that, which is its own object, yet not originally an object, but an absolute subject for which all, itself included, may become an object. It must therefore be an ACT; for every object, is as an object, dead, fixed, incapable in itself of any action, and necessarily finite. Again the spirit (originally the identity of object and subject) must in some sense dissolve this identity, in order to be conscious of it: fit alter et idem. But this implies an act, and it follows therefore that intelligence or selfconsciousness is impossible, except by and in a will. The self-conscious spirit therefore is a will; and freedom must be assumed as a ground of philosophy, and can never be deduced from it.

القضية الثامنة

ما كان أصله موضوعيًّا لا بد أن يكون بالضرورة متناهياً بوصفه موضوعاً، وهكذا فيها أن الروح ليست فى أصلها موضوعاً وأن الذات توجد فى نقيض الموضوع فلا يمكن أن تكون الروح فى أصلها متناهية . ومع ذلك فهى لا يمكنها أن تكون ذاتاً دون أن تصبح موضوعاً ، وبما أنها فى أصلها وحدة من الاثنين فلا يمكن تصورها متناهية فقط ولا يمكن تصورها لامتناهية فقط ، وإنما نتصورها وحدة فريدة من الاثنين . وفى وجود هذا التناقض وفى التوفيق بينه وفى تكراره نتلخص عملية الخلق والحياة وسرهما .

القضية التاسعة

إن مبدأ الوجود والمعرفة الجماعيين بوصفه إرادة أو فعلا أوليًا تكرر الذات فيه نفسها هو المبدأ غير المباشر الذي يقوم عليه كل علم ، إلا أنه المبدأ المباشر

Thesis VIII

Whatever in its origin is objective, is likewise as such necessarily finite. Therefore, since the spirit is not originally an object, and as the subject exists in antithesis to an object, the spirit cannot originally be finite. But neither can it be a subject without becoming an object, and, as it is originally the identity of both, it can be conceived neither as infinite nor finite exclusively, but as the most original union of both. In the existence, in the reconciling, and the recurrence of this contradiction consists the process and mystery of production and life.

Thesis IX

This principium commune essendi et cognoscendi, as subsisting in a WILL, or primary ACT of self-duplication, is the mediate or indirect

للعلم الكلى وحده أو للفلسفة الصورية أو المثالية وحدها . إذ يجب أن نذكر أن جميع هذه القضايا تشير فقط إلى أحد المحورين اللذين تدور حولهما العلوم ، أى إلى العلم الذي يبدأ بما هو ذاتى ويقصر نفسه عليه بدقة وصرامة تاركاً بذلك الموضوعي (باعتباره موضوعياً صرفاً) للفلسفة الطبيعية أو لعلم الطبيعة الذي يمثل المحورالآخر. وتصورنا للفلسفة بوصفها معرفة منظمة لمجموعة معارفنا (أى بوصفها علم العلوم) يتضمن ضرورة مبدأ أعلى للمعرفة باعتباره مصدر جميع أفعال العقل والإدراك الجزئية والصورة التي تصاحب هذه الأفعال . وكما بينا لا يمكن أن يوجد هذا المبدأ إلا في فعل الوعي الذاتي وتطوره . نحن لا نبحث في مبدأ مطلق للوجود وإلا قابلتنا لا شك اعتراضات وجبهة كثيرة على نظريتنا ، ولكننا نبخث في مبدأ مطلق للوجود وإلا قابلتنا لا شك اعتراضات وجبهة كثيرة على نظريتنا ، ولكننا المعرفة . والنتيجة التي يوصلنا إليها هذان النوعان من العلوم أو نقطة استوائهما هي مبدأ فلسفة كلية غير منفصلة كما وجدت من الحكمة أن أفسر مقدماً في التعليق على القضية السادسة . و بعبارة أخرى تتحول

principle of every science; but it is the immediate and direct principle of the ultimate science alone, i.e. of transcendental philosophy alone. For it must be remembered, that all these Theses refer solely to one of the two Polar Sciences, namely, to that which commences with, and rigidly confines itself within, the subjective, leaving the objective (as far as it is exclusively objective) to natural philosophy, which is its opposite pole. In its very idea therefore as a systematic knowledge of our collective KNOWING, (scientia scientiae) it involves the necessity of some one highest principle of knowing, as at once the source and accompanying form in all particular acts of intellect and perception. This, it has been shown, can be found only in the act and evolution of self-consciousness. We are not investigating an absolute principium essendi; for then, I admit, many valid objections might be started against our theory; but an absolute principium cognoscendi. The result of both the sciences, or their equatorial point, would be the principle of a total and undivided philosophy, as, for prudential reasons, I have chosen to anticipate in the Scholium to Thesis VI. In other words, philosophy

الفلسفة إلى الدين ويتسع مجال الدين بحيث يشمل الفلسفة . نحن نبدأ بمعرفة الذات حتى ننتهى عند الأنا المطلق ، نبدأ من النفس الفردية بقصد أن نفقدها ونجد النفوس جميعاً في الله .

القضية العاشرة

ولا يبحث الفيلسوف المثالى فى الأساس النهائى لمعرفتنا الذى قد يكون خارج حدود هذه المعرفة ، وإنما هو يبحث فى معرفتنا ذاتها ، تلك المعرفة التى لا نستطيع نحن أن نتعداها . والبحث فى مبدأ معرفتنا يتم فى مجال معرفتنا . ولذلك فلا بد أن يكون هذا المبدأ من الأمور التى يمكن معرفتها ، ونحن نقول فقط إن فعل الوعى الذاتى هو فى نظرنا مبدأ جميع معرفتنا الممكنة ومنبعها .

(« سيرة أدبية » الجزء الأول – ص ١٨٠ – ١٨٦)

would pass into religion, and religion become inclusive of philosophy. We begin with the I KNOW MYSELF, in order to end with the absolute I am. We proceed from the SELF, in order to lose and find all self in God.

Thesis X

The transcendental philosopher does not inquire, what ultimate ground of our knowledge there may lie out of our knowing, but what is the last in our knowing itself, beyond which we cannot pass. The principle of our knowing is sought within the sphere of our knowing. It must be something therefore, which can itself be known. It is asserted only, that the act of self-consciousness is for us the source and principle of all our possible knowledge.

(Biographia Literaria, vol. I, pp. 180-186).

النص الثالث عشر العقل والدين

إن وظيفة العقل النظرى ، بل غريزته إذا جاز هذا التعبير ، أن يحقق الوحدة بين جميع معارفنا وتصوراتنا . وعلى هذه الوظيفة يعتمد كل مذهب ، وبدونها لن يمكننا التفكير بطريقة مترابطة سواء فى الطبيعة أم فى عقولنا . ولكن هذا غير ممكن إلا بافتراض كائن « واحد » هو أساس الكون وعلته ، كائن يظل كما هو لا يؤثر فيه الزمان ولا يعتريه التغير وسط التغيرات والتتابع الزمنى . وهذا الواحد يتحتم أن نتأمله باعتباره كائناً أبدياً ثابتاً .

حسناً! كذلك نجد أن المعنى الذى يقوم على أساسه الدين ويفرضه الضمير وتتطلبه الأخلاق يحتوى نفس الحقائق أو على الأقل يحتوى حقائق لا يمكن التعبير عنها في صيغة مختلفة . إلا أن هذا المعنى كما ينشأ في عقلناله صفات إضافية لا نكونها عن طريق التجريد والنبي ، صفات مثل القداسة

13. Reason and Religion

It is the office, and, as it were, the instinct of Reason to bring a unity into all our conceptions and several knowledges. On this all system depends; and without this we could reflect connectedly neither on nature nor our own minds. Now this is possible only on the assumption or hypothesis of a ONE as the ground and cause of the Universe, and which in all succession and through changes is the subject neither of Time nor Change. The ONE must be contemplated as Eternal and Immutable.

Well! the Idea, which is the basis of Religion, commanded by the Conscience and required by Morality, contains the same truths, or at least truths that can be expressed in no other terms; but this idea presents itself to our mind with additional attributes, and these too

والعناية والمحبة والعدالة والرحمة . كذلك من صفاته أنه الواحد الأعظم ، الحالق والسيد والقاضي له شخصيته التي تميزه وله وجود مستقل يعلو على العالم .

وهكذا نرفع إلى مستوى معنى الله الحى الذى هو الموضوع الأعظم لإيماننا وخوفنا وتقديسنا ، افتراضنا بأن هناك واحداً هو أساس العالم ومبدؤه (ذلك الافتراض الذى هو ضرورى وإن كانت ضرورته منطقية وشرطية فقط) . ذلك لأن الدين والأخلاق تجبرنا حقيًّا على اعتبار الله أبديبًّا ثابتاً . ولكن إذا استنتج أحد عن طريق الاستدلال استحالة الحلق من فكرة أبدية الكائن الأعظم ، أو أحد عن طريق الاستدلال استحالة الحلق معاصر لله ، أو أحل محل الحلق نظرية الفيض ، كما فعل أرسطو ، أن الحلق معاصر لله ، أو أحل محل الحلق نظرية الفيض ، كما يفعل الأفلاطونيون المتأخرون ، فجعل الكون ينساب من الله كما تنتشر أشعة الشمس من الكرة الشمسية أو إذا استنبط أحد من فكرة الثبات تنتشر أشعة الشمس من الكرة الشمسية أو إذا استنبط أحد من فكرة الثبات كل ذلك فإنه لا يجدر بنا أن نختبر هذه النتائج مهما كانت واضحة ومهما كل ذلك فإنه لا يجدر بنا أن نختبر هذه النتائج مهما كانت واضحة ومهما

not formed by mere Abstraction and Negation — with the attributes of Holiness, Providence, Love, Justice, and Mercy. It comprehends, moreover, the independent (extra-mundane) existence and personality of the supreme ONE, as our Creator, Lord, and Judge.

The hypothesis of a one Ground and Principle of the Universe (necessary as an hypothesis; but having only a logical and conditional necessity) is thus raised into the Idea of the LIVNG GOD, the supreme Object of our Faith, Love, Fear, and Adorational Religion and Morality do indeed constrain us to declare him Eternal and Immutable. But if from the Eternity of the Supreme Being a Reasoner should deduce the impossibility of a Creation; or conclude with Aristotle, that the Creation was co-eternal; or, like the latter Platonists, should turn Creation into Emanation, and make the universe proceed from Deity, as the Sunbeams from the Solar Orb;— or if from the divine Immutability he should infer, that all prayer and supplication must be vain and superstitious: then however evident and logically necessary such conclusions may appear, it is scarcely worth our while to examine,

كانت ضرورية منطقيًا. إذ يتحتم على كل هذه النتائج أن تكون خاطئة. ذلك لأنه لو كانت صادقة لفقد «المعنى» أساسه الوحيد من الحقيقة فلم يعد ذلك المعنى الذى قصد المؤمن أن يجعله نقطة بدايته التى هى وحدها نقطة بداية الدين والأخلاق...

لذلك لا يجزعن المؤمن من الاعتراضات النظرية البحتة مهما كان يبدو فيها من صدق نظرى طالما هو مقتنع بأن «نتيجة » هذه الاعتراضات تنفر منها أوامر الضمير ولا يمكن التوفيق بينها ومطالب الأخلاق .

(« عون على التأمل » -- صن ١٠٩ -١١)

whether they are so or not. The positions themselves must be false. For were they true, the Idea would lose the sole ground of its reality. It would be no longer the Idea intended by the Believer in his premise — in the premise, with which alone Religion and Morality are concerned ...

Let the believer never be alarmed by objections wholly speculative, however plausible on speculative grounds such objections may appear, if he can but satisfy himself, that the *result* is repugnant to the dictates of conscience, and irreconcilable with the interests of morality.

(Aids to Reflections, pp. 109-111)

النص الرابع عشر العقل والسياسة

لا شك مطلقاً فى أن العقل يجب أن يكون رائدنا وحاكمنا ، وفى أنه أساس أفكارنا عن الحير والشر ، فطبيعة الإنسان الحلقية بأسرها منبعها العقل ، ولا وجود لها إلا فيه . ومن العقل يمكننا أن نستمد المبادئ التي يجب على الفهم أن يطبقها ونستمد المثل العليا التي نحاول أن نقترب منها عن طريق فهمنا . إلا أن هذا ليس دليلا على أن العقل وحده هو الذي يجب أن يحكم البشر سواء كان ذلك باعتبارهم أفراداً أم بوصفهم دولا . وليس هذا من واجب العقل لأنه يقع خارج سلطانه . فلا تستطيع قوانين العقل أن ترضى المطالب الأساسية للمجتمع الإنساني . . . وليس لدينا أي دليل على أن العقل يستطيع أن ينظم بشكل محدد أوجه نشاط الإنسان العامة الأولية ، وذلك بدون معونة القوانين الوضعية أوجه نشاط الإنسان العامة الأولية ، وذلك بدون معونة القوانين الوضعية

14. Reason and Politics

That reason should be our guide and governor is an undeniable truth, and all our notion of right and wrong is built thereon; for the whole moral nature of man originated and subsists in his reason. From reason alone can we derive the principles which our understandings are to apply, the ideal to which by means of our understandings we should endeavour to approximate. This, however, gives no proof that reason alone ought to govern and direct human beings, either as individuals or as states. It ought not to do this, because it cannot. The laws of reason are unable to satisfy the first conditions of human society. ... Still the proof is wanting that the first and most general applications and exertions of the power of man can be definitely regulated by reason unaided by the positive and conventional laws in the formation

والعرف ، تلك القوانين التي يرشدنا الفهم إلى صياغتها والتي ترجع عدالتها إلى ما فيها من مصلحة فحسب .

إن الهدف الرئيسي الذي من أجله أقام الناس فيا بيهم المجتمعات والدول لم يكن حماية أرواحهم وإنما كان حماية ملكيهم . . . ولذلك فالقوانين الإنسانية تتعلق جميعها سواء عن طريق مباشر أو غير مباشر بالملكية وبالتالى لما في هذه الملكية من عدم المساواة . ومع ذلك فمن المستحيل أن نستنتج حق الملكية من العقل الحالص . . . هذا هو ما يسلم به روسو ذاته إذ يقول بصراحة إنه لا يمكن استنباط الملكية من قوانين العقل والطبيعة ، ولكنه كان يجدر به أن يسلم في الوقت عينه بأن نظريته بأسرها لا أساس لها من الصحة . وعلى أفضل الفروض نقول إن روسو يمكن أن يعتبر مذهبه مماثلا للهندسة (وإذا كان مذهبه حقاً علمياً خالصاً فيتحتم عليه أن يكون كذلك) . فالهندسة تقدم لنا مثلا أعلى لا يمكن تحقيقه تماماً في الطبيعة لكونها طبيعة فحسب : فالأجسام أكثر من مجرد امتداد ، ولا شيء غير النظريات الهندسية وحدها يوازي الامتداد الحالص .

of which the understanding must be our guide, and which become just because they happen to be expedient.

The chief object for which men first formed themselves into a state was not the protection of their lives but of their property. To property therefore, and to its inequalities, all human laws directly or indirectly relate. Now it is impossible to deduce the right of property from pure reason. Rousseau himself expressly admits that property cannot be deduced from the laws of reason and nature; and ought therefore to have admitted at the same time, that his whole theory was a thing of air. In the most respectable point of view he could regard his system as analogous to geometry. (If indeed it be purely scientific, how could it be otherwise?) Geometry holds forth an ideal which can never be fully realized in nature: because bodies are more than extension, and to pure extension of space only the mathematical theorems wholly correspond. In the same manner the moral laws of the intellectual

وبالمثل فإن القوانين الحلقية للعالم العقلي طالما هي مستنتجة من العقل الحالص لا يمكن تطبيقها تماماً على طبيعتنا البشرية التي هي طبيعة حسية غير خالصة ، فليس الإنسان عقلا فحسب ، ولا يعمل عقله بمفرده وإنما يتحتم على العقل أن يظهر في ثياب الفهم الجزئي والميول الفردية لكي يصبح حقيقة وموضوعاً للوعي والتجرية .

إن القاعدة التي يقوم عليها التشريع بأسره والتي هي أساس السلطة التشريعية كلها من قاعدة المصلحة التي تعتمد على التجربة والظروف الحاصة ، تلك الظروف التي تختلف من أمة إلى أمة ومن وقت إلى آخر في الأمة الواحدة . إن المبادئ الكلية باعتبارها مبادئ كلية تفترض بالضرورة موضوعات متجانسة كاملة وهذه الميضوعات توجد في معاني الهندسة البحتة وفي الكائنات السهاوية كما أظن ، ولكلها لله المنهجة أبداً في مخلوقات مجبولة من لحم ودم . (« الصديق » ص ١٢٥ -- ١٢٧)

Gene<u>ral Organization Of the Alexan</u>dria Library (GOAL)

Bibliotheca Alexandrina world, as far as they are deducible from pure intellect, are never perfectly applicable to our mixed and sensitive nature, because man is something beside reason; because his reason never acts by itself, but must clothe itself in the substance of individual understanding and specific inclination, in order to become a reality and an object of consciousness and experience...

Expedience founded on experience and particular circumstances, which will vary in every different nation, and in the same nation at different times, (is) the maxim of all legislation and the ground of all legislative power. For universal principles, as far as they are principles and universal, necessarily suppose uniform and perfect subjects, which are to be found in the ideas of pure geometry and (I trust) in the realities of Heaven, but never, never, in creatures of flesh and blood.

(The Friend, pp. 125-127).





هذه البجموعة

النبوغ مثل العلم لا وطن له وإنما هو موهبة لدنية أولاً وكسبية ثانيًا عتاز بها فريق من الناس وينسحب أثرها وفخارها على البلد أو العصر أو القارة التي ينتمون إليها، وما أجدر أن تكون آثار أولئك النوابغ ومجالى عظمتهم في الفن والأدب والعلم مثالاً يحتذى وأثراً يؤتثر.

إن مقومات الفكر في الشرق العربي كافية لخلق العالم والأديب فيمه ولكنها تؤتى أعظم أكلها إذا امتزجت فيها مقومات الفكر الغربي وهذا ما تتوخاه هذه المجموعة.

إنها معرض فكرى حافل سوف يلتقى القراء فيه بجبابرة الفكر من رجال الغرب قديمهم وحديثهم أولئك الذين كانوا للعالم مصابيح هدى فأناروا له سبيل العلم والمعرفة.

يمتاز كل كتاب من هذه المجموعة بترجمة وافية لحياة العبقرى الذى أفرد له ذلك الكتاب، وبدراسة مفصلة عن أدبه وعلمه ومذهبه الفكرى، كما يمتاز بصفوة مختارة من آثاره الموضحة لمنهج البحث منقولة إلى اللغة العربية ومنشورة إلى جانب الأصل الأفرنجى المنقولة عنه.